This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PN
1044
.L27
1885

Deutsche Poetik.

Formenlehre der deutschen Dichtkunst.

Ein Leitfaden

für

Oberklassen höherer Bildungsanstalten,

wie zum Selbstunterricht

von

Dr. Otto Lange,
weil. Professor in Berlin.

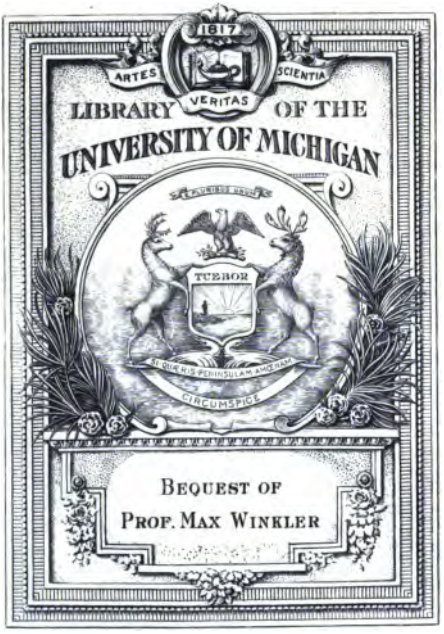
Neu bearbeitet

von

Professor Dr. Richard Jonas,
Oberlehrer am Kgl. Friedr.-Wilhelms-Gymnasium in Berlin.

Fünfte Auflage.

Berlin 1885.
R. Gaertners Verlagsbuchhandlung
Hermann Heyfelder.


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
Bequest of
Prof. Max Winkler

PN
1044
.L27
1885

Deutsche Poetik.

Formenlehre der deutschen Dichtkunst.

Ein Leitfaden

für

Oberklassen höherer Bildungsanstalten,

wie zum Selbstunterricht

von

Dr. Otto Lange,
weil. Professor in Berlin.

Neu bearbeitet

von

Professor Dr. **Richard Jonas,**
Oberlehrer am Kgl. Friedr.-Wilhelms-Gymnasium in Posen.

Fünfte Auflage.

Berlin 1885.
R. Gaertners Verlagsbuchhandlung
Hermann Heyfelder.

Winkler Request
1-20-21

Vorwort zur ersten bis vierten Auflage.

Goethes Wort, daß „die Theorie nur insofern etwas nütze, als sie an den Zusammenhang der Erscheinungen glauben macht", enthält eine für die Praxis auf allen Gebieten nicht genug zu beherzigende Wahrheit. Die Theorie der Dichtkunst soll in das Verständnis der Dichtungen einführen, den Zusammenhang poetischer Anschauungen, Gedanken und Formen nachweisen und erkennen lassen, daß der Dichter keinem Gesetze, welches sie aufstellt, unbedingt Folge leistet. Ihre Bedeutung liegt nicht sowohl in den Vorschriften und Erklärungen, welche sie ausspricht, als vielmehr in dem, was sich mit ihrer Hilfe aus der dichterischen Schöpfung herausempfinden und ahnen läßt. Das aber ist nichts anderes, als der innere Zusammenhang, das Herüber und Hinüber aller poetischen Vorstellung, bestimmt und geleitet durch das ewige, nicht definierbare Gesetz des Schönen in der dichterischen Brust, durch „den Gehalt in deinem Busen und die Form in deinem Geist".

Die Bedeutung und der Wert theoretischer Bestimmungen dürfen weder über- noch unterschätzt werden. Man irrt, wenn man eine Theorie der Dichtkunst aufstellt, um danach einen Dichter zu bilden, obwohl dieser ihrer nicht entbehren kann; man schlägt den richtigen Weg ein, wenn man in ihr das notwendigste Hilfsmittel zum Verständnis dichterischer Werke erkennt und sie daher mehr nach didaktischen, als nach ästhetischen Grundsätzen ausführt. Immer aber wird der Gesichtspunkt maßgebend sein müssen, daß eine in Schulen anwendbare Poetik die dichterische Empfänglichkeit des Schülers anzuregen und zu entwickeln, ihn in den Ausdruck und in die Formen des Gedichtes einzuführen und die dadurch erweckten Vorstellungen und Empfindungen zum klaren Bewußtsein zu erheben habe. Denn darauf kommt es in der That nicht an, daß der Schüler in nüchternen Worten erkläre, was für Gedichte eine Romanze, Elegie, Ode oder ein Epos seien. Bei der Erläuterung eines Gedichtes wird der Lehrer ohnedies oft in Verlegenheit geraten, wenn es sich um Klassifizierung handelt. Er wird aus der Art der Darstellung, aus der Eigentümlichkeit der

Form nicht selten erkennen, daß die Dichtungsarten wunderbar ineinandergreifen, und daß die Poetik nur an den Zusammenhang derselben, als dichterischer Erscheinungen, „glauben machen" könne. Er wird schließlich einsehen, daß er an seiner Theorie einen Regulator für den durch das Gedicht im Schüler angeregten Gedankengang besitzt. Nur um dieses Zweckes willen ist für die Schule eine Theorie überhaupt notwendig.

O. L.

Vorwort zur fünften Auflage.

Einer freundlichen Aufforderung des Herrn Verlegers gern folgend, unternahm der Unterzeichnete die Durchsicht dieses Buches. Er hat sich bemüht, die berechtigten Eigentümlichkeiten desselben zu erhalten, und zwar schon deswegen, weil er der Ansicht war, daß das Werkchen diesen zum Teil seine Beliebtheit und Verbreitung verdankt. Indes Änderungen mancher Art schienen dennoch geboten, und der die früheren Auflagen mit der vorliegenden Ausgabe vergleichende Leser wird solche an vielen Stellen finden, ganz besonders in Abschnitt III (Vom Vers- und Strophenbau), wo Vereinfachungen notwendig schienen. Im allgemeinen hat der Herausgeber den Zweck nicht aus den Augen verloren, welchem das Buch von seinem ersten Erscheinen an gewidmet war, nämlich daß es „ein Leitfaden für Oberklassen höherer Bildungsanstalten" sein sollte. Der auf dem Titel gemachte Zusatz „und zum Selbstunterricht" schien um so berechtigter, da ja bekanntlich die Poetik einen besonderen Gegenstand des Unterrichts auf den höheren Schulen nicht bildet. Möge sich das Buch in seiner neuen Gestalt die alten Freunde erhalten, neue hinzugewinnen!

Auch an dieser Stelle sei denen, welche dem Bearbeiter das Werkchen fördern halfen, herzlich gedankt!

Posen, den 10. November 1884.

Richard Jonas.

Inhalt.

Einleitung. Seite

§. 1. Begriff und Wesen der Poesie 1
§. 2. Das Material der Poesie 1
§. 3. Die schaffende Kraft des Dichters 2
§. 4. Poesie und Prosa 2
§. 5. Volks- und Kunstpoesie 3
§. 6. Die Gattungsunterschiede der Poesie 4

Erster Abschnitt. Von dem dichterischen Ausdruck.

§. 7. Allgemeines 6
§. 8. Über den sprachlichen Ausdruck des Dichters 7

Zweiter Abschnitt. Von den Elementen der dichterischen Form.

§. 9. Allgemeines 15
§. 10. Wichtigste Grundbegriffe 15
§. 11. Prosodie der Vokale und Silben 16
§. 12. Metrum der Silben 17
§. 13. Accent der Wörter 18

Dritter Abschnitt. Vom Vers- und Strophenbau.

§. 14. Von den Versfüßen 21
§. 15. Von der Versbildung 22
§. 16. Einteilung der Verse 23
§. 17. Die Strophen 25
§. 18. Deutsche Verse und Strophen 26
§. 19. Antike Verse und Strophen 39
§. 20. Die Eurhythmie 45

Vierter Abschnitt. Vom Klange des Gedichtes.

§. 21. Laut-, Silben- und Wortklang 47
§. 22. Die Klangfiguren 48
§. 23. Der Reim 51
§. 24. Die Euphonie 58
§. 25. Die Klang- und Reimstrophen 59

Fünfter Abschnitt. Das Gedicht als Ganzes.

§. 26. Poetische Gattungen und Arten 71

A. Die epische Poesie.

§. 27. Das Wesen der Epik 72
§. 28. Der epische Stoff 72
§. 29. Das Epos 73
§. 30. Der Roman 77
§. 31. Die Novelle 80
§. 32. Das Märchen und die Sage 80
§. 33. Die Legende 82
§. 34. Die poetische Erzählung 82

Seite

§. 35. Die Romanze und die Ballade 83
§. 36. Die Rhapsodie 85
§. 37. Die epische Idylle 85
§. 38. Die Fabel 85
§. 39. Die Parabel, die Allegorie und die Paramythie . . . 86

B. Die lyrische Poesie.

§. 40. Das Wesen der Lyrik 87
§. 41. Volks- und Kunstlyrik 89
§. 42. Die lyrische Darstellungsweise 89
§. 43. Die Arten der lyrischen Poesie 89

I. Die Gefühlslyrik.

§. 44. Das Lied 90
§. 45. Die Ode 92
§. 46. Die Hymne und der Psalm (der Dithyrambus) . . . 93

II. Die Verstandeslyrik.

§. 47. Vorbemerkung 93
§. 48. Die Elegie 94
§. 49. Die Heroide. Die poetische Epistel 95
§. 50. Das beschreibende Gedicht 95
§. 51. Epigramm, Gnome, Sprichwort, Priamel 96
§. 52. Das Rätsel 97
§. 53. Die Satire 98
§. 54. Philosophische Lyrik. Das eigentliche Lehrgedicht . . . 100
§. 55. Das Ideal-Gedicht 101

C. Die dramatische Poesie.

§. 56. Wesen und Inhalt des Dramas 101
§. 57. Die Form des Dramas 102
§. 58. Die künstlerische Darstellung des Dramas 104
§. 59. Die Arten des Dramas 105
§. 60. Die Tragödie (das Trauerspiel) 106
§. 61. Die Komödie (das Lustspiel) 113
§. 62. Das Schauspiel 116
§. 63. Die dramatische Poesie in Verbindung mit der Musik . 118

Einleitung.

§. 1.

Begriff und Wesen der Poesie.

Kunst ist die Darstellung des Schönen. Schön (mit scheinen wurzelverwandt) ist das, was vermöge seiner Form in dem Menschen das Gefühl einer reinen Freude erweckt, ganz abgesehen von den stofflichen Elementen; oder, da alles Schöne die Verkörperung einer Idee ist, so kann man auch sagen: schön ist das, was der Idee, die es darstellen soll, in allen seinen Teilen entspricht.

Die Poesie ist unter allen schönen Künsten die geistigste.*) Sie stellt die Gebilde der Phantasie nicht für die äußere Anschauung sichtbar und leiblich hin, sondern faßt dieselben in rein geistige Formen. Ihr Wesen umfaßt die Darstellung des Lebens und besteht darin: „die schlummernden Gefühle, Neigungen und Leidenschaften aller Art zu wecken und zu beleben, das Herz zu erfüllen, und den Menschen, entwickelt oder noch unentwickelt, alles durchfühlen zu lassen, was das menschliche Gemüt in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann; was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten zu bewegen und aufzuregen vermag, und was sonst der Geist in seinem Denken Hohes habe, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und dem Verstande zum Genusse darzureichen; ebenso das Unglück und Elend, dann das Böse und Verbrecherische begreiflich zu machen, das menschliche Herz alles Gräßliche und Schauderhafte, wie alle Lust und Seligkeit im Innersten teilen zu lassen".

§. 2.

Das Material der Poesie.

Das Material der Poesie ist die Sprache. Jakob Grimm sagt, daß die Poesie nichts anderes sei, als das Leben, „gefaßt in Reinheit und

*) Das griechische Wort *ποίησις* bedeutet Machen, Hervorbringen, dann die Thätigkeit des Dichters insbesondere und das vom Dichter Hervorgebrachte, die Dichtung.

gehalten im Zauber der Sprache". Die empfindende Seele giebt sich in der Poesie durch Worte kund. Ihr Stoff ist rein geistig. Weil in der Poesie geistige Formen an die Stelle des sinnlichen Materials, der Farbe, des Marmors und des Tones treten, so eröffnet sich ihr für ihr Schaffen ein viel weiteres Feld, als den anderen Künsten, die sich eines sinnlichen Materiales bedienen. Alle geistigen und natürlichen Dinge, Begebenheiten, Geschichte und Thaten lassen sich zum Gegenstande poetischer Darstellung machen.

§. 3.

Die schaffende Kraft des Dichters.

Zu den Fähigkeiten, welche ein Dichter haben muß, gehört zuerst a) eine rege Phantasie. Mit derselben muß eine richtige Auffassung des Wirklichen verbunden sein. Wie jeder wahre Künstler mit der Wirklichkeit beginnt, wie ihm das Ideal seiner Kunst zunächst noch in der Außenwelt liegt, so muß auch der Dichter viel gesehen, gehört und aufgefaßt haben, und dann erst kann sich aus der Masse seiner Erfahrungen der Sinn für das Allgemeine und Ideale in ihm ausbilden. Dabei kommt es aber auch darauf an, daß er b) alles Aufgefaßte treu in dem Gedächtnis bewahrt. Die verschiedenen Bilder, welche sich dem Geiste einprägen, können leicht Verwechselungen hervorrufen, sodaß dies und jenes von dem Aufgefaßten als selbstgemachte Einbildung erscheint. Das Auffassen selbst und das Bewahren des Aufgefaßten soll sich aber nicht bloß auf die Außengestalt der Dinge beziehen, sondern dem Dichter soll eine gleiche Vertrautheit mit den inneren Zuständen des Menschen, den Leidenschaften des Gemüts eigen sein. Besitzt er diese Fähigkeit, so schließt sich unmittelbar daran das Vermögen, das Aufgefaßte in fester und sicherer Gestalt wiederzugeben. Dazu gehört aber c) Besonnenheit, Unterscheidungsvermögen, klares Zurechtlegen des darzustellenden Gegenstandes, eine Thätigkeit, die einem jugendlichen Gemüte in der Regel nicht eigen ist, die vielmehr meist erst eine reifere Erfahrung mit sich bringt. d) Endlich muß der Dichter von dem ihn beseelenden Gedanken, von der aus der Phantasie heraustretenden Idee völlig und tief ergriffen sein, wenn seine Schöpfung dichterischen Wert besitzen soll. Wir nennen diese Kraft der Seele Begeisterung.

Je nachdem der Dichter eine größere oder geringere Fülle dieser Fähigkeiten besitzt, nennt man ihn Genie oder Talent. Ersteres ist die allgemeine Fähigkeit zur Hervorbringung eines Kunstwerkes, letzteres eine besondere Fähigkeit für einzelne Seiten der Kunst.

§. 4.

Poesie und Prosa.

Die poetische Auffassung und Darstellung von Verhältnissen, Personen, Handlungen und Empfindungen ist als eine dem menschlichen Geiste ursprünglich inwohnende anzusehen. Als der Mensch begann, seinen Gedanken einen Ausdruck zu geben, sprach er in poetischer Form. Die ur-

sprüngliche Form der Poesie ist einfach, und in ihr bewegt sich die Vorstellung und Anschauung mit großer Leichtigkeit; denn ihr steht noch keine Prosa als ein selbständiges Feld des Ausdruckes, den sie überwinden muß, gegenüber. In der Prosa erscheint die Wirklichkeit vor allem nach dem verständigen Zusammenhange von Ursache und Wirkung, Zweck und Mittel. Der Erzähler muß mitteilen, was als geschehen vorliegt und wie es vorliegt, besonders in den Darstellungen der Welt- und Menschengeschichte. Er steht überall unter dem Gesetze der Zweckmäßigkeit. So der Redner. Der Zuhörer wird von dem Inhalt einer Rede nicht wie von einem Kunstwerke in seinem ganzen Sein und Wesen ergriffen, sondern nur nach einer bestimmten Seite hin, insofern nämlich der Redner belehren, erbauen, Rechtsangelegenheiten entscheiden u. s. w. will. Auch muß er sich sogar nach dem Orte richten, an welchem, nach der Bildung der Zuhörer, zu welchen er spricht, um des von ihm erstrebten Erfolges gewiß zu sein. Demnach ist auch die Form der Rede als Darstellung nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zu einem bestimmten Zwecke. („Die Redekunst ist angewiesen auf alle Vorteile der Poesie, auf alle ihre Rechte; sie bemächtigt sich derselben und mißbraucht sie, um gewisse äußerliche, sittliche oder unsittliche, augenblickliche Vorteile im Leben zu erreichen.“ Goethe.) Die dichterische Thätigkeit ist nicht ein Mittel für einen besonderen Zweck, sondern sich selbst Zweck, d. h. die Darstellung des Schönen überhaupt. Der Gegensatz von Poesie und Prosa giebt sich in den meisten Fällen schon rein äußerlich kund. Diese bedient sich im Verfolge ihrer Zwecke der ungebundenen Rede, die recht eigentlich die Sprache des täglichen Lebens, der Wissenschaft ist, während die Poesie oft die gebundene Rede anwendet, und nur für diejenigen Arten poetischer Kunst, welche, wie der Roman und die Novelle, die prosaische Wirklichkeit zur Basis haben, die ungebundene Rede benutzt.

§. 5.

Volks- und Kunstpoesie.

Man unterscheidet Volks- und Kunstpoesie. Die erstere ist als eine dem Menschen inwohnende anzusehen, sie ist der ursprüngliche, mit einer gewissen inneren Notwendigkeit aus dem Gesamtleben eines Volkes hervorquellende Ausdruck gemeinsam empfundener Gefühle und Erlebnisse. Die Form, in welcher sie zunächst auftritt, ist das Lied, und zwar dasjenige, welches Gefühle und Erlebnisse miteinander vermischt, so daß ein bestimmter Charakter des poetischen Ausdrucks in ihm noch nicht zu erkennen ist. Freude und Leid, Liebe und Haß umhüllen gleichsam das im Volke vorgefallene Erlebnis, das Gefühl hält sich dabei innig und tief, die Sprache ist kunstlos und kurz. Die Verfasser solcher episch-lyrischen Gedichte sind in den meisten Fällen nicht nachzuweisen; die Gesänge pflanzen sich von Mund zu Mund mit ihren Melodieen fort und werden Gemeingut eines ganzen Volkes. Anders entsteht die Kunstpoesie. Sie ist die Arbeit eines bestimmten Dichters, der in seinem Werke entweder ein bleibendes Denkmal für die Nation

hinstellt und demselben damit den Ehrennamen einer klassischen Dichtung verschafft, oder seine bildende Kraft mit klarem Bewußtsein auf eine bestimmte Seite der Dichtung richtet und so durch Entwickelung der Form das Gebiet der Poesie erweitert. Ebensowenig, wie in einem Volke nachzuweisen ist, wann und wo die Volkspoesie aufhört; wie es eine große Anzahl von bekannten Dichtern giebt, die auf der Grenzscheide der Volks- und Kunstpoesie stehen: ebensowenig findet überhaupt ein schroffer Gegensatz zwischen beiden Arten der Dichtung statt. Wenn die Volkspoesie sich dem Einflusse der im Volke erwachenden und fortschreitenden Bildung entzieht, so artet sie aus, wird roh und gemein; giebt die Kunstpoesie das frische und verjüngende Leben der Natur auf, so erhält sie das Gepräge des Gekünstelten.

§. 6.

Die Gattungsunterschiede der Poesie.

Die Gliederung der Dichtungen nach den Begriffen von Volks- und von Kunstpoesie begründet sich einerseits auf die verschiedene Art ihrer Entstehung, anderseits auf den Unterschied von Natur und Kunst. Sieht man aber auf die Art und Weise, wie sich der poetische Inhalt des Gedichtes durch das Wort äußert, so kommt man zu der Einteilung der Poesie in Epik, Lyrik und Dramatik. Die Poesie hat es überall mit Begebnissen zu thun. Diese treten uns erstens in der Form der Erzählung entgegen. Sie bilden eine für sich abgeschlossene Wirklichkeit und kündigen sich nicht als die eigne Vorstellung des Dichters an. Ihre Darstellung ist Aufgabe der epischen Poesie. — Entwickelt sich das Ereignis nicht als ein äußeres Geschehen, bleibt es vielmehr als vereinzelte Anschauung, Empfindung oder Reflexion in dem dichtenden Subjekte, so daß das Gedicht nur eine Aussprache solcher Empfindung oder Anschauung wird, so erhalten wir eine zweite Form des Poetischen, die der lyrischen Poesie. Während in der epischen Poesie der Dichter als Subjekt zurücktritt, giebt er in der lyrischen Form die Vorstellungen und Betrachtungen als etwas eigen Empfundenes kund und stellt das Begebnis als ein rein inneres dar. — Eine dritte Seite der poetischen Darstellung breitet, wie die epische Poesie, eine Handlung in ihrem Kampfe und Ausgange vor uns hin; die Handlung wird aber nicht in der nur äußeren Form dargestellt als eine vergangene, bloß durch Erzählung, sondern wir sehen sie durch handelnde Personen dargestellt, aus deren Charakteren sie sich entwickelt. Diese Art der dichterischen Darstellung ist die dramatische.

Die angegebene Einteilung der Dichtungsarten ergiebt sich aus dem Wesen der Poesie selbst. Geht man aber davon aus, daß in aller Poesie entweder das objektiv Sachliche und Gegenständliche oder das subjektiv Schaffende vorherrschend ist, so kommt man auf die Einteilung in subjektive und objektive Poesie. Danach wäre die epische Poesie objektiv, die lyrische subjektiv, die dramatische subjektiv-objektiv. Diese Einteilung bestätigt ungefähr das oben Gesagte, ist jedoch nicht bezeichnend genug, weil die Begriffe subjektiv und objektiv nur relativ sind.

Es ist herkömmlich, den drei genannten Dichtungsarten noch die didaktische Poesie, welche vorzugsweise die Belehrung zu ihrer Aufgabe macht, an die Seite zu stellen. In gewissem Sinne belehrt allerdings jedes Gedicht. Das Didaktische in diesem Sinne ist allen Formen der Poesie eigen. Nimmt man eine besondere didaktische Poesie an, so werden die zu ihr gezählten Gedichte entweder zur lyrischen oder zur epischen Poesie zu rechnen sein oder ganz und gar als gehaltlos aus der Poesie entfernt werden müssen. Schiller sagt von der didaktischen Poesie, daß sie sich ohne inneren Widerspruch nicht denken lasse. „Denn die Dichtkunst besitzt nur diese zwei Felder: entweder sie muß sich in der Sinnenwelt, oder sie muß sich in der Ideeenwelt aufhalten, da sie im Reiche der Begriffe oder in der Verstandeswelt schlechterdings nicht gedeihen kann. Dasjenige didaktische Gedicht, worin der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe, ist noch zu erwarten." Milder, wiewohl mit dem soeben Ausgesprochenen übereinstimmend, urteilt Goethe: „Es ist nicht zulässig, daß man zu den drei Dichtarten, der lyrischen, epischen und dramatischen, noch die didaktische hinzufüge. Dieses begreift jedermann, welcher bemerkt, daß jene drei ersten der Form nach unterschieden sind, und also die letztere, die von dem Inhalt ihren Namen hat, nicht in derselben Reihe stehen kann. Die didaktische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik, deshalb sie sich denn bald der einen, bald der andern nähert, auch mehr oder weniger dichterischen Wert haben kann. Der eigne Wert der didaktischen Poesie, d. h. eines lehrreichen, mit rhythmischem Wohllaut und Schmuck der Einbildungskraft verzierten, lieblich oder energisch vorgetragenen Kunstwerkes wird deshalb keineswegs verkümmert. Von gereimten Chroniken an, von den Denkversen der älteren Pädagogen bis zu dem Besten, was man dahin zählen mag, möge alles gelten, nur in seiner Stellung und gebührenden Würde."

Wenn wir nun die oben angegebene Einteilung der Gedichte nach ihren Gattungsunterschieden, nämlich die Einteilung in epische, lyrische und dramatische, für die richtigste und zweckmäßigste halten, so soll damit nicht gesagt sein, daß z. B. das epische Gedicht, besonders wenn es von nicht geringem Umfange ist, stets in der ruhigen, sich gleich bleibenden Form der Erzählung verharren müsse. Es hieße dem Dichter sehr enge Fesseln anlegen, wenn man von ihm verlangen wollte, daß in jedem Gedichte eine von den drei Dichtgattungen sich ganz allein ausprage. „Höre man den modernen Improvisator auf öffentlichem Markte, der einen geschichtlichen Gegenstand behandelt; er wird, um deutlich zu sein, erst erzählen, dann, um Interesse zu erregen, als handelnde Person sprechen, zuletzt enthusiastisch auflodern und die Gemüter hinreißen. So wunderlich sind diese Elemente zu verschlingen, die Dichtarten bis ins Unendliche mannigfaltig." Goethe.

I. Abschnitt.

Von dem dichterischen Ausdruck.

§. 7.

Allgemeines.

Die Thätigkeit des Dichters besteht zunächst darin, daß er sich einen Inhalt zurechtlegt. Damit ist das wesentlichste Moment der poetischen Vorstellung bezeichnet. Die Gestaltung dessen, was er sich in seinem Geiste vorgestellt hat, ergiebt ein bestimmtes Bild, welches gewissermaßen die sinnliche Seite seiner Vorstellung ist. In dieser bildlichen Gestaltung besteht das eigentliche Schaffen (Dichten, *ποιεῖν*), in dem sich die Dichtung bewegt.

Man darf sich die Sache jedoch nicht so denken, als ob jede vom Dichter geschaffene Wortverbindung ein Gleichnis oder eine Metapher, jedes Gedicht eine Allegorie sein müsse; es ist hiermit nur das lebendige Erfassen eines Gegenstandes, eine ins Einzelne eingehende Ausführung gemeint. Sobald sich der Ausdruck aber mit Beweisführung, mit Urteilen oder Schlüssen beschäftigt, verläßt er den poetischen Grund und Boden. Anderseits darf die poetische Vorstellung nicht in übertriebene und gekünstelte Wendungen geraten.

Der sprachliche Ausdruck der poetischen Vorstellung giebt sich in eigentümlichen, vorzugsweise der Poesie angehörenden, Wörtern kund. Solche Wörter, die man wohl mit dem Namen der emphatischen und verschönernden Beiwörter, im Gegensatze zu den notwendigen Prädikaten, bezeichnet, besitzt jede ausgebildete Sprache in reichem Maße. — Mit dem Gebrauch poetischer Wörter ist die poetische Wortstellung verbunden, welche eins der reichhaltigsten äußeren Mittel der Poesie ist. — Derjenige Ausdruck ist als ein poetischer zu bezeichnen, in welchem Wort und Wortstellung zu einem Bilde verschmolzen sind. Beim Gebrauche dieser Wörter und Wortstellungen ist durchaus jede Absichtlichkeit zu vermeiden; denn ein prosaischer Inhalt, nur mit äußerlichem Schmucke angethan, wird nimmermehr den Eindruck eines Kunstwerkes machen, und ein Dichter, der aus Mangel an poetischem Genie auf dem Gebiete sprachlicher Geschicklichkeit seinen Leser zu entschädigen hofft, dürfte schwerlich dichterische Wirkungen erzielen. — Insofern als der bildliche Ausdruck entweder nur als sprachliche Einkleidung auftritt, oder mit der poetischen Vorstellung unmittelbar verwachsen ist, unterscheiden wir poetische Wörter und Wortwendungen von Bildern oder Tropen.

§. 8.

Über den ſprachlichen Ausdruck des Dichters.

Die poetiſche Sprache unterſcheidet ſich in mannigfachen Beziehungen von der gewöhnlichen Proſa. Die Poeſie wählt den höheren, bedeutungsvolleren Ausdruck, zu welchem Zwecke ſie ſich beſonders der Beiwörter bedient. Dieſe ſollen aber nicht allein verſchönern (wie dies das Prinzip der Dichter des 17. Jahrhunderts, namentlich der ſog. zweiten ſchleſiſchen Dichterſchule war), ſondern ſie ſollen zur Charakteriſierung beitragen. Beiſpiele hierfür aus Schillers Spaziergang ſind u. a.:

Um mich ſummt die geſchäftige Biene, mit zweifelndem Flügel
Wiegt der Schmetterling ſich über dem rötlichen Klee.

Im Wind wogt das verſilberte Gras.

Glänzend umwindet der goldene Lein die tanzende Spindel,
Durch die Saiten des Garns ſauſet das webende Schiff.

Einen beſonderen Schmuck der poetiſchen Rede bilden die ſog. Figuren und Tropen, welche in beſchränktem Maße allerdings auch in der gewöhnlichen Sprache vorkommen. Dieſelben ſind entweder Wort- und Satzwendungen oder Wendungen des Gedankens.

A. Wort- und Satzwendungen.

1) Das **Polyſyndeton** (die Häufung von Bindewörtern). Eine Gedanken- oder Begriffsreihe wird mit ſteter Wiederholung der erforderlichen Verbindungswörter aufgeführt.

Und es wallet und ſiedet und brauſet und ziſcht.
Schiller, Der Taucher.

Drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau
Und herrſchet weiſe
Im häuslichen Kreiſe
Und lehret die Mädchen
Und wehret den Knaben
Und reget ohn' Ende
Die fleißigen Hände
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn u. ſ. w.
Schiller, Lied von der Glocke.

Da pfeift es und zirpt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und ſchleift es und rauſchet und wirrt,
Da piſpert's und kniſtert's und flüſtert's und ſchwirrt.
Goethe, Hochzeitlied.

---

2) Das **Asyndeton**, die Aufzählung einer R
Gedanken ohne Wiederholung der Bindewörter.

Er hört's mit stummem Harme,
Reißt sich blutend los,
Preßt sie heftig in die Arme,
Schwingt sich auf sein Roß,
Schickt zu seinen Mannen allen
Nach dem Lande Schweiz.

Schiller,

Er rufte mit lechzender Zunge: Mich dürstet!
Ruft's, trank, dürstete, bebte, ward bleicher, blutete,

K

3) Die **Ellipse**, Auslassung eines wesentlichen Satzgl

Führt mich zu ihm!
O habt Erbarmen! — o mein Vater hat so oft —
Kann ich vor Freude doch kaum atmen! —
Um meines Vaters willen, ach! er hat
Für euch geblutet — Führt zum Luther mich —
Ich liebe — Nein! ich hab' ihm was zu sagen.

Zach. Werner, Luther oder „die Weih

4) **Aposiopese**, die plötzliche Abbrechung eines Satzes.

Ach, der große Gedanke, der schaudernde, süße Gedanke,
Daß wir von neuem vielleicht nicht sterben und beide zum höher
Bessern Leben — doch schweigt, zu kühne, zu feurige Wünsche!

Klopstock,

5) Die **Parenthese** (Unterbrechung und Einschaltung) giebt den
brochenen Gedanken einen größeren Nachdruck.

Sollte denn
Von allen Rittern dieses Hofs nicht einer,
Von allen Damen keine, Sie zu heilen, —
Sie zu verstehen, wollt' ich sagen — keine
Von allen würdig sein?

Schiller, Don Car

Muß doch wohl! Denn — sagt
Der Patriarch — an diesem Briefchen sei
Der ganzen Christenheit sehr viel gelegen.
Dies Briefchen wohl bestellt zu haben — sagt
Der Patriarch — wird einst im Himmel Gott
Mit einer ganz besondern Krone lohnen.
Und dieser Krone — sagt der Patriarch —
Sei niemand würd'ger als mein Herr.

Lessing, Nathan.

6) Die **Anaphŏra**, Wiederholung desſelben Wortes am Anfange.

Und immer höher ſchwoll die Flut,
Und immer lauter ſchnob der Wind,
Und immer tiefer ſank der Mut.
Bürger, Das Lied vom braven Mann.

---

7) **Epiphŏra**, Wiederholung desſelben Wortes in der Mitte oder am Schluß.

Ich habe dein Vertrauen,
So viel ich weiß, niemals zurückgewieſen.
O niemals — mein Vertrauen? — niemals, niemals.

Da ließ er
Dich fallen! ließ dich fallen! dich dem Bayern,
Dem Übermütigen, zum Opfer fallen.
Schiller, Wallenſtein.

Laß mich weinen,
An deinem Herzen heiße Thränen weinen,
Du einz'ger Freund. Ich habe niemand — niemand,
Auf dieſer großen weiten Erde niemand.
Soweit das Zepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schiffahrt unſre Flaggen ſendet,
Iſt keine Stelle — keine — keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlaſten darf,
Als dieſe. Schiller, Don Carlos.

---

8) Die **Präſens-Rede** überträgt die vergangene oder die zukünftige Zeit in die Gegenwart und macht dadurch den Inhalt der Rede anſchaulicher.

Das Haar verwildert, mit des Wahnſinns Blicken,
Wie ein von Furien Gequälter, lag
Der Schotte Kurl auf ſeinem Lager. Kaum
Erkennt mich der Unglückliche, ſo ſtürzt er
Zu meinen Füßen — ſchreiend, meine Knie
Umklammernd mit Verzweiflung, wie ein Wurm
Vor mir gekrümmt, fleht er mich an, beſchwört mich,
Ihm ſeiner Königin Schickſal zu verkünden.
Schiller, Maria Stuart.

Einen Lorbeer hielt er in der Hand;
Du, gleichſam um ſein Herz zu prüfen,
Nahmſt ihm den Kranz hinweg, die Kette ſchlangſt du,
Die dir vom Hals hängt, lächelnd um das Laub
Und reichteſt Kranz und Kette, ſo verſchlungen,
Dem Fräulein, deiner edlen Nichte, hin.
Der Prinz ſteht, bei ſo wunderbarem Anblick,
Errötend auf; ſo ſüße Dinge will er,
Und von ſo lieber Hand gereicht, ergreifen.
Du aber, die Prinzeſſin rückwärts führend,
Entziehſt dich eilig ihm; die Thür empfängt dich,

Jungfrau und Kett' und Lorbeerkranz verſchwinden,
Und einſam, einen Handſchuh in der Hand,
Den er — nicht weiß er ſelber, wem — entriſſen —
Im Schoß der Mitternacht, bleibt er zurück.

H. Kleiſt, Prinz von Homburg.

Du warneſt recht, ich hab' es ſchon bedacht.
Verkleidet geh' ich hin, den armen Rock
Des Pilgers oder Schäfers zieh' ich an.
Ich ſchleiche durch die Stadt, wo die Bewegung
Der Tauſende den Einen leicht verbirgt.
Ich eile nach dem Ufer, finde dort
Gleich einen Kahn mit willig guten Leuten,
Mit Bauern, die zu Markte kamen, nun
Nach Hauſe kehren, Leute von Sorrent;
Denn ich muß nach Sorrent hinübereilen,
Dort wohnet meine Schweſter, die mit mir
Die Schmerzensfreude meiner Eltern war.
Im Schiffe bin ich ſtill und trete dann
Auch ſchweigend an das Land, ich gehe ſacht
Den Pfad hinauf — —

Goethe, Torquato Taſſo.

Hierher gehören auch noch die Inverſion (Verſetzung der Wörter im Satze), die Frage (als ſog. rhetoriſche Frage auch in der Proſa nicht ſelten angewendet), der Ausdruck des Wunſches, die Apoſtrophe oder Anrede, der Ausruf, der Schwur, die Verwünſchung; indeſſen ſind alle dieſe Formen weniger poetiſche Figuren als redneriſche Wendungen.

B. Wendungen des Gedankens oder Tropen.

Der Tropus (die Vertauſchung) iſt dasjenige poetiſche Ausdrucksmittel, welches mit der poetiſchen Vorſtellung unmittelbar verwachſen iſt. Während die vorhin genannten Figuren ſich nur ihrer Form wegen über den proſaiſchen Ausdruck erheben, iſt der Tropus eine Wandlung des Sinnes, in der Regel ein Bild. Es ſollen im folgenden nur diejenigen Figuren angegeben werden, welche als ſolche klar hervortreten und bei denen die poetiſche Vorſtellung ſo recht deutlich iſt. Derjenige Tropus, in dem der Übergang von der proſaiſchen zur poetiſchen Vorſtellung zu erkennen iſt, heißt:

1) das **Gleichnis** oder die Vergleichung (Parabel, Simile). Es ſtellt neben einen zu erläuternden Begriff ein ſinnliches Bild, durch welches der Begriff ſelbſt anſchaulicher wird. Im Gleichnis ſind Bild und Begriff oder Bedeutung vollſtändig geſchieden und in dieſer Trennung auf einander bezogen. Das Gleichnis nimmt in der poetiſchen wie in der proſaiſchen Sprache eine wichtige Stelle ein, weil es das proſaiſche und das poetiſche Bewußtſein gleichſam vermittelt.

Wie der Bienen dunkelnde Geſchwader
Den Korb umſchwärmen in des Sommers Tagen;
Wie aus geſchwärzter Luft die Heuſchreckwolke
Herunterfällt und meilenweit die Felder
Bedeckt in unabſehbarem Getümmel:
So goß ſich eine Kriegeswolke aus
Von Völkern über Orleans' Gefilde,
Und von der Sprachen unverſtändlichem
Gemiſch verworren dumpf erbrauſt das Lager.
Schiller, Die Jungfrau von Orleans.

— Wie nach hoffnungsvollem Sehnen,
Nach langer Trennung bitterm Schmerz
Ein Kind mit heißen Reuethränen
Sich ſtürzt an ſeiner Mutter Herz:
So führt zu ſeiner Jugend Hütten,
Zu ſeiner Unſchuld reinem Glück,
Vom fernen Ausland fremder Sitten
Den Flüchtling der Geſang zurück,
In der Natur getreuen Armen
Von kalten Regeln zu erwarmen.
Schiller, Die Macht des Geſanges.

---

2) Die **Perſonifikation** oder Proſopopöie behandelt lebloſe Gegenſtände oder abſtrakte Begriffe als Perſonen, indem ſie von ihnen ausſagt, was nur Perſonen zukommt. Solche Perſonifikationen können ſich ebenſowohl auf einzelne Begriffe wie auf eine Reihe von Vorſtellungen beziehen. Sie ſind jeder Erweiterung fähig, indem ſie in ihren einzelnen Teilen ausgeführt werden und ſich zu poetiſchen Situationen oder ſelbſt zu vollſtändigen Gedichten geſtalten können.

Schön iſt der Friedel Ein lieblicher Knabe
Liegt er gelagert am ruhigen Bach,
Und die hüpfenden Lämmer graſen
Luſtig um ihn auf dem ſonnigen Raſen;
Süßes Tönen entlockt er der Flöte,
Und das Echo des Berges wird wach,
Oder im Schimmer der Abendröte
Wiegt ihn in Schlummer der murmelnde Bach.
Schiller, Die Braut von Meſſina.

Durch die Straßen der Städte,
Vom Jammer gefolgt,
Schreitet das Unglück —
Lauernd umſchleicht es
Die Häuſer der Menſchen,
Heute an dieſer
Pforte pocht es,
Morgen an jener;
Aber noch keinen hat es verſchont.
Schiller, Die Braut von Meſſina.

---

3) Die **Synekdöche** (das Mitverstehen eines anderen Begriffs) vertauscht Abstraktes mit Konkretem, Gattung mit Art, das Ganze mit dem Teile, den Teil mit dem Ganzen.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht —
Saß König Rudolphs heil'ge Macht.
Schiller, Graf Habsburg.

Auf die Unschuld schielt der Verrat mit verschlingendem Blicke.
Schiller, Der Spaziergang.

Was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.
Uhland, Des Sängers Fluch.

---

4) Die **Metonymie** (Umnennung), der Synekdoche nahe verwandt, vertauscht a) Ursache mit Wirkung und umgekehrt:

Segen Gottes auf den Feldern
In des Weinstocks heil'ger Frucht.
v. Schenkendorf, Frühlingsgruß an das Vaterland.

---

b) den Ort mit den darin Lebenden:

Die Gegend lag in tiefem Schlummer.
Schiller.

---

c) die Zeit mit den in ihr Lebenden:

So ford're ich mein Jahrhundert in die Schranken.
Schiller, Don Carlos.

---

d) den Stoff mit dem daraus Verfertigten:

Es blinkt der Stahl im Mondenstrahl.
Uhland, Die sterbenden Helden.

---

e) das Organ mit dem durch dasselbe Hervorgebrachten:

Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
Der Lieder süßen Mund Apoll.
Schiller, Die Kraniche des Ibykus.

---

5) Die **Metapher** (bildliche Übertragung). Während die Metonymie es eigentlich nur mit der Belebung eines Begriffs zu thun hat, schreitet die Metapher bis zur Verbildlichung desselben fort. Die Metonymie belebt das einzelne, die Metapher stellt eine belebte Situation hin. Ausdrücke wie: „die Schritte beflügeln", „durch die Finger sehen" sind metaphorisch.

Verschwende nicht
Die Pfeile deiner Augen, deiner Zunge!
Goethe, Torquato Tasso.

In dem Hain erwachen Lieder.
Schiller, Die Klage der Ceres.

6) Die **Allegorie** führt eine Reihe von Gedanken im Bilde aus und vermeidet dabei jede Andeutung des Sinnes oder ein Heraustreten aus dem Bilde.

Das Schiff nur bin ich,
Auf das er seine Hoffnung hat geladen,
Mit dem er wohlgemut das freie Meer
Durchsegelte; er sieht es über Klippen
Gefährlich gehn und rettet seine Ware.
Schiller, Wallenstein.

Die Allegorie gestaltet sich oft zu einem Gedichte. So Lessings Allegorie im „Nathan" von den drei Ringen, Schillers „Mädchen aus der Fremde", Stolbergs „Felsenstrom" 2c.

---

7) Die **Periphrase** (Umschreibung) veranschaulicht das Wesen eines Gegenstandes, ohne ihn zu nennen, durch Beschreibung seiner Merkmale oder Eigentümlichkeiten.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Goethe, Mignon.

---

8) Die **Distribution** (Zerlegung eines Gedankens in die ihn bildenden Besonderheiten).

Von der Freiheit gesäugt wachsen die Künste der Lust.
Mit nachahmendem Leben erfreuet der Bildner die Augen,
Und, vom Meißel beseelt, redet der fühlende Stein:
Künstliche Himmel ruhn auf schlanken ionischen Säulen,
Und den ganzen Olymp schließet ein Pantheon ein.
Leicht, wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Senne,
Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom.
Schiller, Spaziergang.

---

9) Die **Allusion** (Heranziehung) ist die Veranschaulichung eines Begriffs dadurch, daß man ihn durch ein herangezogenes Bild versinnlicht.

O Fluch dem Tag, da dieses Landes Küste
Gastfreundlich diese Helena (Maria Stuart) empfing!
Schiller, Maria Stuart.

---

10) Die **Hyperbel** (Übertreibung) geht in der Auffassung des Gegenstandes über die Wahrheit hinaus, indem sie ihn vergrößert oder verkleinert.

Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist. Goethe, Faust.

Ich weiche um keines Haares Breite.
Schiller, Fiesko.

Nicht eine Welt in Waffen fürchtet sie.
Schiller.

11) Die **Gradation** oder die **Klimax** (Steigerung) stellt einen Gedanken so hin, daß in seiner Gliederung ein stufenmäßiger Fortschritt, sei es auf- oder abwärts, erkennbar ist. Man unterscheidet eine auf- und eine absteigende Klimax.

Verbannung, Kerker, Tod ergriff den Schuldigen.

Auf dem Throne, im Palaste, in der Hütte.

Und es saust und dröhnt von ferne,
Finster kräuselt sich das Meer,
Und es löscht das Licht der Sterne,
Und es naht gewitterschwer. —

Auf des Pontus weite Fläche
Legt sich Nacht, und Wetterbäche
Stürzen aus der Wolken Schoß;
Blitze zucken in den Lüften,
Und aus ihren Felsengrüften
Werden alle Stürme los,
Wühlen ungeheure Schlünde
In dem weiten Wasserschlund,
Gähnend, wie ein Höllenrachen,
Öffnet sich des Meeres Grund. —

Und es wächst des Windes Toben;
Hoch zu Bergen aufgehoben
Schwillt das Meer, die Brandung bricht
Schäumend sich am Fuß der Klippen;
Selbst das Schiff mit Eichenrippen
Nahte unzerschmettert nicht.
Schiller, Hero und Leander.

12) Das **Oxymoron** (scharfer Widerspruch zwischen Substantiv und dem zu ihm gehörenden Beiworte) erweckt durch seinen inneren Widerspruch ein um so lebhafteres Interesse. Der Gebrauch desselben findet nur in leidenschaftlich bewegter Rede statt.

Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Goethe, Faust.

13) Die **Ironie** (Spottrede) vertauscht Begriffe und Gedanken derart, daß das Gegenteil von dem, was man meint, gesagt und so durch übertriebenen Ausdruck der Gegensatz um so schärfer hervorgehoben wird.

Prinzessin: Sind die Gefühle nicht zart und fein gehalten?

Hofgelehrter: Unbeschreiblich, o, so — wie soll ich sagen? — so zart und lieblich ausgezaselt und fein gezwirnt, alle Pappeln und Thränenweiden und der goldene Mondenschein hineinweinend und dann das murmelnde Gemurmel des murmelnden Gießbachs — man begreift kaum, wie ein sanfter weiblicher Geist den großen Gedanken nicht hat unterliegen müssen, ohne sich vor dem Kirchhofe und den blaß verwaschenen Geistern der Mitternacht bis zur Vernichtung zu entsetzen. Tieck.

II. Abschnitt.

Von den Elementen der dichterischen Form.

§. 9.

Allgemeines.

Obwohl es viele Dichtungsarten giebt, die, wie der Roman und die Novelle, sich ausschließlich in prosaischer Form bewegen, so ist in den Dichtungen doch die rhythmisch-metrische Sprache von außerordentlicher Wichtigkeit, und die Poesie kann nur in der rhythmisch-metrischen Bearbeitung eines Gegenstandes ihr innerstes Wesen vollständig offenbaren. Diesem Gesetze folgten auch die großen Dichter unserer Nation in ihren vollendeten Werken, und selbst Lessing, der sich anfangs gegen die Anwendung des Verses in der dramatischen Poesie erklärte, weil er von der Ansicht ausging, daß der Vers eine Hemmung für den freien Erguß des dichterischen Inhalts sei, wandte sich in seinem „Nathan" demselben zu. Das echte Talent bewegt sich ganz auf heimischem Boden, wenn es mit einem sinnlichen Material (welches hier die Bewegung und der Klang des Verses ist) zu thun hat. Das rhythmische Hinströmen der Sprache und der melodische Klang des Reimes sind aber dem Dichter nicht bloß sinnlicher Reiz; sie sind ihm der Zauber seiner Gedanken, wie denn auch in der That der poetische Gedanke innerhalb dieser Formen wunderbar auf den Hörer wirkt. Um über diesen Teil des poetischen Kunstwerkes eine richtige Anschauung und Einsicht zu erlangen, ist es nötig, auf die Urbestandteile der Sprache, auf die Laute, Silben und Wörter zurückzugehen und an ihnen die Grundlagen der rhythmischen Bewegung der Sprache herauszufinden.

§. 10.

Wichtigste Grundbegriffe.

Die Art und Weise, in der der Tongehalt einer Silbe wahrgenommen wird, heißt **Prosodie.** Ganz gleich gebildete Vokale, wie das o in Mond und in blond werden der Art ihres Klanges nach verschieden vernommen; das erste o klingt gedehnt, das andere geschärft.

Nach dem **Gewichte,** der **Quantität,** unterscheidet man lange und kurze Silben. Die Länge und Kürze bestimmt sich nach der Zeitdauer, welche auf die Aussprache der Silbe verwendet wird. Die Metrik der Griechen und Römer beruhte auf dem Unterschied der Silben nach ihrer Quantität.

Ein anderer Maßstab für den Klangwert des Wortes ist die **Betonung** (der Accent). Dieselbe ist in der deutschen Poesie schon seit ihren ersten Anfängen angewendet worden. Martin Opitz hat in seinem „Buch von

der deutschen Poeterey" (1624) auf diese Eigentümlichkeit der deutschen Dichtkunst hingewiesen (Kap. 7).

Wenn wir trotzdem die Bezeichnungen der antiken Versmaße, die Namen der Versfüße in unserer Metrik anwenden, so geschieht das in dem Sinne, daß wir die langen und betonten, die kurzen und unbetonten Silben einander gleich erachten, was sich dadurch rechtfertigt, daß in der That zur Aussprache einer betonten Silbe eine etwas längere Zeitdauer verwandt wird. In demselben Sinne bedienen wir uns auch der Zeichen – und ⏑ für die betonten und unbetonten Silben.

Da ein jedes mehrsilbige Wort aus langen und kurzen Silben bestehen muß, so findet beim Sprechen ein steter Wechsel von Hebung (Arsis) und Senkung (Thesis) der Silben statt. Diesen Wechsel nennt man Rhythmus.

Das **Metrum** (Versmaß) ist der nach einem bestimmten Gesetze sich bewegende Rhythmus. Derselbe gliedert sich in bestimmte rhythmische Figuren, welche man Versfüße nennt. Diese können aus zwei, drei oder mehr Silben bestehen.

§. 11.

Prosodie der Vokale und Silben.

Auch im Deutschen kann man, wie gesagt, lange und kurze Silben unterscheiden.

a) Lang sind **Stammsilben**, wenn sie mit einem Vokale, einem Diphthongen oder einem Dehnungszeichen schließen. Z. B. Lābung, nāh, frōh, nēū, Bāū; ferner Silben, die nur mit einem Konsonanten schließen, wie Grās, Bād, Lōb. Folgen dagegen auf eine Stammsilbe zwei die Wurzel derselben schließende Konsonanten oder auch ein Doppelkonsonant, so ist der Vokal derselben eine prosodische Kürze. Z. B. Hund, Hand, Blatt, Licht, Held, Last, Hast. Bei drei Konsonanten am Schluß der Stammsilbe gelten dieselben Bestimmungen. Im allgemeinen aber ändern sie sich, sobald die Stammsilben untergeordneten Redeteilen angehören. Hier gilt nämlich gerade die entgegengesetzte Regel für solche Silben, welche auf einen Vokal oder einen Konsonanten ausgehen. Sie sind in jedem Falle kurz, z. B. zu, da, wo, von, ab, bis. Folgen zwei Konsonanten oder ein Doppelkonsonant, wie in wenn, wann, daß, so ist der Vokal eine Kürze, hingegen in sehr, mehr eine Länge.

b) **Ableitungssilben**, unter denen wir die sogenannten Vor- und Nachsilben verstehen, sind teils lang, teils kurz. Die Vorsilben be, ge, er, em(p), ver, zer, ent, ant, miß, un sind sämtlich Kürzen, die Vorsilbe ur eine Länge. Bei Zeitmaßbestimmung der Nachsilben, wohin wir auch die Flexionssilben rechnen, ist erstens zu bemerken, daß alle, in denen das einfache e und i vorkommt, wie e, er, en, el, in, es, et, ig, icht, isch, ing, sel, lich, rich u. s. w. immer kurz sind; die Länge giebt sich dagegen in den Diphthongen ei, eit, heit, lei, lein, keit und in den Silben mit den Vokalen a, o und u, also in ut, tum, am, at, sam, sal, bar, bar (ung und schaft machen eine Ausnahme) zu

erkennen. Diese häufigen Längen in Ableitungssilben lassen darauf schließen, daß viele derselben ursprünglich Wurzeln gewesen sind, was sich auch von mehreren nachweisen läßt.

§. 12.

Metrum der Silben.

Der metrische Wert einer Silbe hängt von ihrer sprachlichen Bedeutung ab. Eine prosodische Länge kann metrisch kurz, wie die Silben bar, sam, tum; eine prosodische Kürze, wie Hand, Wort, metrisch lang sein. Ebenso wirkt der Accent dergestalt, daß er eine kurze Silbe bisweilen lang erscheinen läßt. Man führt das Metrum der Silben auf die Einheit der Kürze (⏑) zurück, ohne jedoch das Verhältnis von eins (⏑) zu zwei (–) (denn die Länge ist gleich zwei Kürzen) als unbedingt maßgebend festhalten zu können. So unterscheidet man drei bis vier Stufen der Länge, wie der Kürze, indem sowohl die Dehnung und Verdoppelung des Vokals, als auch die Zahl der Konsonanten am Schluß der Silbe einen wesentlichen Einfluß ausüben.

a) **Stammsilben.** Da das Metrum die Tönungsdauer der Silbe angiebt, so kann man mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß ein Diphthong, ein gedehnter oder verdoppelter Vokal in der Stammsilbe länger töne, als ein einfacher Vokal, also daß in der Tönungsdauer von lau, flau, Schnee, Klee, Wahl und von war, Lob, Gras ein Unterschied anzunehmen sei. Kommt zu dem Diphthong noch ein Konsonant, wie in Haus, Laub, mein, so wird die Tönungsdauer desselben, wenn auch nur um ein sehr kleines Quantum, vermehrt. Auf die metrische Bestimmung der Stammsilben mit prosodischer Kürze übt die Folge von mehreren Konsonanten einen entschiedenen Einfluß aus. Die Vermehrung der auf den Vokal folgenden und zum Stamm gehörenden Konsonanten ersetzt nämlich die Zeitdauer, welche der lange und gedehnte Vokal mehr einnimmt, als der einfache kurze, so daß also Land, kalt, Licht metrisch ebenso lang wäre, wie Lob, Gras, Mal. Erfordern die Konsonanten selbst eine gewisse Zeitdauer zur Aussprache, so wird dadurch die Silbe um so länger. Auf diese Weise kommt die metrische Länge in stampft, Zopf ungefähr der Länge in Schnee, blau gleich, während nach demselben Gesetze die metrische Länge in Freund, läufst, pfeifst noch über die Länge in Wein, Baum u. dgl. hinausreicht. Geht in zweisilbigen Wörtern oder bei Beugungen der eine von den Konsonanten zur nächsten Silbe über, so behält z. B. in Län=der, präch=tig, schnel=ler das Gesetz dennoch seine Geltung.

Einsilbige untergeordnete Redeteile mit einfachen Vokalen ohne Dehnung, wie ab, von, hin, an, in, sind Kürzen, während der Diphthong und die Dehnung eine metrische Länge bewirken, z. B. in weil, sehr u. a. Dagegen haben wo, da, her keinen langtönenden Vokal, wie man aus den Zusammensetzungen wohin, dahin, heran ersehen kann. Ist ein untergeordneter Redeteil zweisilbig, z. B. aber, oder, über, so sind in der Regel beide Silben kurz.

b) **Ableitungssilben.** Diese treten als Vor- oder Nachsilben, im letzteren Falle nicht selten als zusammengezogene Silben auf. Die metrische Bestimmung der Vorsilben hat nicht viel Schwierigkeit, weil eigentlich nur diejenigen in Betracht kommen, welche sogenannte Positionslängen enthalten.*) Daß die Vorsilben ge, be, ver, zer metrische Kürzen sind, bedarf keines Beweises; ebenso, daß die Silben ant, ent und nis als Positionslängen gelten. Die Silbe ur ist langzeitig, während un, prosodisch kurz, nur zuweilen infolge rhythmischen Einflusses eine metrische Länge werden kann. Auf die nicht geringe Anzahl von Nachsilben, besonders wenn man die zusammengezogenen hinzurechnet, übt das oben angegebene Gesetz ebenfalls seinen Einfluß aus. Danach sind nämlich Nachsilben wie end, and, ing, icht, schaft, haft, ung, in (ursprünglich mit doppeltem n geschrieben), weil sich zwei und mehr Konsonanten an den Vokal anschließen, metrisch durchaus lang. Freilich widerspricht dem sehr häufig die Praxis, indem in ihr diese Silben sowohl kurz als lang erscheinen. In dasselbe Verhältnis treten die einen Diphthongen enthaltenden Nachsilben wie heit, keit, lein, ein, ei. Sie sind ebenfalls metrische Längen, wenngleich sie im Gebrauche auch als Kürzen erscheinen. Nicht minder liest man die schon oben als lang bezeichneten Silben bar, dar, sam, sal, los, tum als Kürzen, obgleich ein feines Ohr durch solche Kürzen beleidigt werden dürfte. Es giebt nun noch Silben, welche durch Zusammenziehung entstehen und dann meist eine Position hervorbringen, besonders wenn durch Ausstoßung des stummen e die Konsonanten l, n, r mit s, t und st verbunden werden. Auf diese Weise erhalten wir die Endungen ers, elt, ens, elst, erst, ert, ern, eln, welche ebenfalls als metrische Längen gebraucht werden müssen. Viele Metriker berechnen die Positionslängen als Mittelzeit, d. h. als eine Länge, die zur Kürze, oder als Kürze, die zur Länge hinneigt. Entsteht durch Zusammenziehung keine Position, wie in vom, zum, am, zur, so gehören solche Wörter und Silben natürlich den über die untergeordneten Redeteile gegebenen Bestimmungen an. Endlich ist noch zu bemerken, daß, wenn eine durch Position entstandene Nachsilbe flektiert wird, wobei der eine Konsonant zur Flexionssilbe übergeht, die durch Position lange Silbe aufhört, lang zu sein. Ist demnach in Fremdling die zweite Silbe durch Position lang, so wird sie in Fremdlin-ge kurz, weil das g zur Flexionssilbe zu rechnen ist.

§. 13.

Accent der Wörter.

a) **Einfache Wörter.** Der Accent der einfachen Wörter richtet sich nach der Stammsilbe oder nach der Wurzel des Wortes, woraus sich ergiebt, daß sein Wesen auf der begriffsmäßigen Bestimmung der Silbenverhältnisse beruht und nicht durch Quantität oder Position bedingt ist. Dabei ist es ganz gleich, ob wir es mit einer Haupt- oder einer untergeordneten Wort-

*) Unter Positionslängen versteht man prosodisch kurz klingende Silben, die auf mehrere Konsonanten auslaufen.

klasse zu thun haben. Demnach betonen wir in aber, eben, über den Stamm ebenso wie in freundlich, furchtsam, haltbar. Nun läßt sich, wie es in anderer Beziehung bei der metrischen Bestimmung der Silben der Fall war, auch in der Betonung der Silben durch den Accent ein Unterschied wahrnehmen, nämlich der, daß, je höher oder tiefer der Vokal der Silbe an und für sich tönt, desto höher oder tiefer auch die Silbe selbst betont werde. Demnach klingt die betonte Silbe in Band heller als in Bund, in Stern heller als in Stirn, in Leid heller als in Laut u. s. w. Einen ähnlichen Unterschied gewahren wir auch in den verschieden klingenden Neben- und Ableitungssilben. Man vergleiche so z. B. den Klang der Nebensilben in den Wörtern wunderbar, wunderlich, kommen, Handlung, Fremdling, Freundschaft u. a. Hat ein Wort zwei oder mehr Nebensilben, wie z. B. Fremdlinge, Handlungen, lebende, Freundschaften, hoffentlich, Fruchtbarkeit, schönere, ordentlichere u. a., so versteht sich von selbst, daß die metrisch längere Silbe, also lung, ling, schaft vor den Silben er, en, e einen Vorzug behauptet, ohne daß darum das oben aufgestellte Gesetz seine Geltung verlöre; denn in dem Worte Dankbarkeit zeichnet sich die Silbe keit durch helleren Ton vor der Silbe bar, und in freundschaftlich die Silbe schaft auf dieselbe Weise vor der Silbe lich aus. Dagegen klingen die Nebensilben in schönere oder tötete ganz gleich. Besteht ein Wort nur aus einer Silbe, so hat es, für sich betrachtet, immer einen Accent, es mag ein Begriffs- oder Formwort sein. Nur in Zusammenstellung mit anderen Wörtern kann ein Formwort unbetont auftreten. Hierbei ist jedoch nicht an eine entschiedene Unbetontheit zu denken, wie man sie wohl den Wörtern der, die, das, ein, es, man und zu (bei Infinitiven) zuschreibt.

In jedem Worte kann immer nur ein Haupt-Accent vorkommen. Die geringer betonten Silben heißen tieftonig. Auch solche können im Verse die Arsis (Hebung) bilden.

b) **Zusammengesetzte Wörter.** Der Accent derselben folgt ebenfalls dem Gesetze begriffsmäßiger Bestimmung; er fällt nur denjenigen Teilen des zusammengesetzten Wortes zu, welche sich durch Bedeutsamkeit auszeichnen. In dieser Beziehung behauptet das bestimmende Wort vor dem bestimmten fast immer den Vorzug, und da das erstere in der Zusammensetzung voransteht, so fällt auch auf den Stamm oder die Wurzel dieses ersten Wortes der Accent, z. B. dunkelblau, leidvoll, gedankenvoll, Hausvater, Vaterhaus. Diese Regel steht so fest, daß sie sogar für die mehrfach zusammengesetzten Wörter Geltung hat, wie in Todesnachricht, Landesverräter, Vaterlandsverteidiger. Das andere Wort macht sich besonders dann geltend, wenn das nicht accentuierte Wort an und für sich bedeutungsvoll ist. So wird namentlich ein gewichtiger Nachdruck auf dem Worte liegen, wenn das vorstehende und bestimmende Wort einer untergeordneten Wortklasse angehört, wie dies der Fall ist in auftreten, Anfang, Ausweg, Umgang, Zuthat u. a.*) Bei den Silben nis, un und ur haben wir es eigent-

*) Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß, wenn die bestimmende Präposition ihre bestimmende, meist örtliche Bedeutung verliert und durch Zusammensetzung mit einem

lich mit verloren gegangenen Stämmen zu thun, und wenn sie in der Zusammensetzung den Accent erhalten, so ist dies eben nur als ein Beleg für die aufgestellte Regel anzusehen. Übrigens fehlt es auch hier nicht, namentlich in betreff der Silbe un, an Ausnahmen. Man vergleiche nur die Wörter unsterblich, unerhört, unglaublich und unscheinbar, undeutlich, unglücklich.

Gehört das zusammengesetzte Wort den untergeordneten Wortklassen an, so kehrt sich das Verhältnis um. Man betont also in empor, fortan, entgegen, seitdem, deswegen, demnach, ringsum, desgleichen, zuhanden, vorhanden, zugunsten, zustande, zurecht das zweite Wort. Nur die mit mal, wärts, falls, lings, halb zusammengesetzten Wörter können als Ausnahmen betrachtet werden.

c) Der **logische Accent.** Der begriffsmäßige Wert eines Wortes war, wie wir eben gesehen haben, der Maßstab, welchen man an die Accentuierung desselben legte. Betrachten wir das Wesen und Wirken des Accents innerhalb eines ganzen Gedankens, so verfährt hier die Sprache ganz nach demselben Gesetze, indem sie in einem Satze dasjenige Wort besonders hervorhebt, auf welches der Darstellende den Sinn des Hörers vorzugsweise hingelenkt wissen will. So kann es kommen, daß die Aufmerksamkeit des Hörers gerade auf ein Nebenwort oder eine Nebensilbe gerichtet werden soll, wenn es in der Absicht des Darstellenden liegt, dadurch vielleicht einen Gegensatz oder eine Auszeichnung bemerkbar zu machen. Dieser Accent heißt der logische oder Wort-Accent wohl gerade deswegen, weil, um ihn herauszufinden und hörbar zu machen, der Leser ganz besonders seinen Verstand brauchen muß. Z. B.:

Gieb sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

Goethe, Der Sänger.

— — Die Natur, sie ist ewig gerecht.
Uns verlieh sie das Mark und die Fülle,
Die sich immer erneuend erschafft,
Jenen ward der gewaltige Wille
Und die unzerbrechliche Kraft.

Schiller, Braut von Messina.

Zeitworte selbst diesem seine ursprüngliche Bedeutung nimmt, der Accent dem Zeitworte angehört, z. B. in übersetzen, untergraben, durchlaufen. In ich setze über u. s. w. ist das ursprüngliche Verhältnis wieder hergestellt, daher der Accent wieder auf der Präposition ruht. Beispiele wie Jahrhundert, Ostindien u. a. sind als wirkliche Ausnahmen von der oben aufgestellten Regel anzusehen, und Beispiele wie ausführlich, glückselig, abscheulich sind als solche zu betrachten, in denen der Sprachgebrauch über die Accentuierung noch nicht völlig entschieden hat.

III. Abschnitt.

Vom Vers- und Strophenbau. (Metrik.)

§. 14.

Von den Versfüßen.

Die Elemente des Verses sind aus Silben zusammengesetzte rhythmische Figuren, die in gleicher oder ungleicher Gestalt aufeinander folgen und eben durch diese Aufeinanderfolge einen Vers bilden. Die Zahl der Glieder einer Figur giebt den Einteilungsgrund für dieselbe ab. Man spricht danach nämlich von zwei-, drei-, viersilbigen Versfüßen u. s. w. Diese ganze Anschauung ist ebenso wie die Namen der Versfüße der antik-griechischen Metrik entlehnt, da, wie schon oben gesagt, die deutsche Metrik hauptsächlich den Unterschied von Hebungen und Senkungen kennt.

Martin Opitz wollte ursprünglich nur zwei Versfüße in der deutschen Poesie gelten lassen, nämlich

1) den **Trochäus** (˙ ◡, Läufer, auch Chorëus genannt, z. B. kómmen, stéhen) und

2) den **Jambus** (◡ ˙, Schleuderer, Schmähfuß, z. B. Verstánd, Gewícht).

Die meisten zweisilbigen deutschen Wörter bilden in der That entweder den einen oder den andern Versfuß, und die deutsche Poesie bewegt sich besonders im iambischen oder im trochäischen Versmaß.

Bisweilen kommen von den zweisilbigen Versfüßen wohl auch vor:

3) der **Spondeus** (— —, = Schrittfuß; er führt seinen Namen von dem feierlichen Schritte bei den Opferspenden (*σπονδαί*) der Griechen, z. B. halt ein, Nordóst, Haúsfrau.

Wenn auch beide Silben betont sind, so ist doch entweder die erste oder die zweite der andern im Ton überlegen, und so unterscheidet man einen fallenden und einen steigenden Spondeus (˙ — oder — ˙). Verse, die bloß aus Spondeen bestehen, giebt es nicht. Der Versfuß kommt namentlich in Verbindung mit Jamben und Trochäen vor.

Von dem bei den Alten **Pyrrhichius** genannten Versfuß (◡ ◡) kann man im Deutschen eigentlich nicht sprechen, wenn man das Gesetz der Betonung zu Grunde legt; denn dann würden ja die beiden Kürzen zwei unbetonten Silben entsprechen. Allein für sich kann wenigstens ein Pyrrhichius nicht vorkommen, höchstens in Verbindung mit andern Versfüßen.

Von den dreisilbigen Versfüßen ist im Deutschen namentlich seit dem vorigen Jahrhundert ganz eingebürgert

1) der **Daktylus** (˙ ◡ ◡, der Finger), aus einem langen und zwei kurzen Gliedern bestehend: lébende, schwébende. Sein Charakter ist munter und lebhaft.

Der umgekehrte Daktylus ist

2) der **Anapäst** (◡ ◡ ˙, der Zurückschläger, Spötter), der

durch Munterkeit charakterisiert wird und der, besonders im jambischen Versmaße angewandt, dem Verse Flüchtigkeit verleiht. Z. B.:

Ünd dĕr Gráf zur Erde sich neiget hin.
Wĭe dĕr Stérne Chor um die Sonne sich stellt.
Ünd dĕs Tóggenburgers Name.

Es gab in der antiken Metrik noch eine ganze Anzahl von dreisilbigen, ferner auch von vier- und selbst fünfsilbigen Versfüßen, indessen ist die Angabe ihrer Namen für die deutsche Metrik bedeutungslos.

§. 15.

Von der Versbildung.

Die Anwendung der angegebenen Versfüße unterliegt bestimmten Regeln, und zwar ist folgendes zu berücksichtigen:

1) Eine Reihe aufeinander folgender Wörter, die aus gleichen Versfüßen besteht, giebt dem Verse den Ausdruck des Einförmigen und Weichlichen. Stellt man z. B. die Wörter: meiner, deiner, Qualen, Klage, mehret, Augen, Seele, tiefe, welche sämtlich metrisch gleiche Figuren, nämlich Trochäen sind, zusammen, so erhält man die weichlichen Verse:

Deíner Aúgen Kláge méhret
Meíner Seéle tiefe Quálen.

Da nun ein jedes zwei- und dreisilbige Wort eine rhythmische Figur für sich bildet, so hat der Dichter darauf zu achten, daß diese Wortfigur nicht mit der dem Verse zu Grunde liegenden metrischen Figur zusammenfällt, wie in dem oben angeführten Beispiele.

Die Nichtübereinstimmung von Wort- und metrischen Figuren ist ein Gesetz, dessen Befolgung Schönheit und Schwung des Verses befördert.

2) Die deutsche Sprache ist besonders reich an zweisilbigen Wörtern. Hieraus erklärt sich die in der deutschen Poesie am häufigsten vorkommende Zusammenstellung iambischer oder trochäischer Versfüße. In der griechischen Sprache, wo nicht bloß eine große Zahl mehrsilbiger Wörter vorhanden, sondern auch die Flexion und Formation mannigfaltiger ist, war man vorweg auf eine größere Mannigfaltigkeit der Versbildung eingerichtet. Die deutsche Sprache aber neigte sehr früh schon zu einem regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung.

3) Das Gesetz der Zusammenstellung von Rhythmen für den deutschen Vers läßt sich so angeben, daß nur gleichartige Rhythmen einen Vers zustandebringen. Diese Gleichartigkeit aber besteht darin, daß Arsis und Thesis stets in gleichem Verhältnisse bleiben. Hierbei kann nun erstens die Zusammenstellung so geschehen, daß sich gleiche Rhythmen ganz gleichmäßig wiederholen. Z. B.:

Kaum er- | sah dĕr | Kadi | dieses Schreiben. |

Sie wa- | kelt ſchnell, | man glaubt | es kaum.

Sollen die | Menſchen nicht | denken und | dichten.

Die Rhythmen können aber auch verſchiedenartig gewählt ſein. Nur iſt dabei erforderlich, daß die Figuren, aus denen der Vers zuſammengeſetzt iſt, in ihren Arſis- und Theſisverhältniſſen ſich entſprechen.

Vor der rhythmiſchen Reihe ſelbſt, dem Verſe, kann ein ein- oder mehrſilbiger Auftakt (Anakruſis) vorausgehen, z. B.:

Da | lächelt der König mit arger Liſt.
Und er | kommt zum Freunde. Der König gebeut.

Wichtig für den Wohllaut des Verſes iſt die Cäſur. Beim Leſen eines längeren Verſes macht man nämlich unwillkürlich Pauſen hinter dieſem oder jenem Worte, zuweilen größere, zuweilen kleinere, ſo daß durch dieſelben der Vers an rhythmiſchem Werte gewinnt. Solche Pauſen nennt man Cäſuren. Ein richtiges Leſen des Verſes führt ſehr bald auf die Stelle hin. Tritt die Pauſe nach der Arſis ein, wie in folgendem Verſe:

Und niederſtürzt | dem gegenwärt'gen Gotte.

ſo heißt die Cäſur eine männliche. Nach der Theſis, wie in dem Verſe:

(der dürre Stab)
Kann Zweige treiben | in des Glaubens Hand.

wird ſie eine weibliche genannt. Im allgemeinen hat jeder Vers eine Hauptcäſur; doch finden ſich neben dieſer, beſonders wenn der Vers lang iſt, nicht ſelten kleinere Einſchnitte, wie in folgenden Beiſpielen:

Auf der Natur | kunſtloſem Altar | ſtehn Schönheit und Einfalt.

Eilender naht | und atmender trinkt | den erfriſchenden Luftſtrom.

Hier zerfallen die Verſe durch zwei Cäſuren in drei Abſchnitte. Dieſe Cäſuren haben einen ziemlich gleichen Wert. In dem Verſe:

Als ſie den Greis | wahrnahm, | wie er ruht | in atmendem Schlummer.

zeigen ſich mehrere Einſchnitte.*)

§. 16.

Einteilung der Verſe.

Die Einteilung der Verſe hängt ab:

1) **Von der Zahl der Versfüße**, d. h. von der Wiederkehr beſtimmter rhythmiſcher Figuren. Je nachdem ſich in einem Verſe dieſelben Figuren ein- bis achtmal wiederholen, nennt man den Vers einen ein-,

*) Im engeren Sinne nennt man Cäſur einen ſolchen Einſchnitt, bei welchem der Versfuß durch ein Wort-Ende unterbrochen wird, Diäreſe einen ſolchen, bei welchem Wort-Ende und Ende des Versfußes zuſammenfallen.

zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben-, achtfüßigen (Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter, Heptameter und Oktameter). Über dieses Maß gehen die Verse nicht leicht hinaus, und in der deutschen Poesie sind die gewöhnlichsten Verse Dimeter, Trimeter und Tetrameter. In Nachbildungen griechischer Versmaße kommen natürlich auch umfangreichere Verse vor. Danach benennt man nun die Verse: zwei-, drei-, vierfüßige Verse u. s. w. Die Verse:

Hier ist | Mühsal, | Drang, Ver- | folgung |
Rosen, ihr | blendenden, |
Balsam ver- | sendenden |

sind der eine ein vierfüßiger trochäischer, die anderen zweifüßige daktylische Verse. — Die Alten maßen die aus zweisilbigen Grundfiguren bestehenden Verse dipodisch. Eine Dipodie nennt man die Vereinigung zweier zweisilbigen metrischen Grundfiguren. Die Verbindung von zwei Jamben (⏑ – ⏑ –) oder zwei Trochäen (– ⏑ – ⏑) ist demnach eine Dipodie. Eine Dipodie, z. B. – ⏑ – ⏑ bildet einen Monometer, zwei Dipodieen, z. B. – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ bilden einen Dimeter u. s. w. Dagegen werden diejenigen Verse, deren Grundfiguren aus drei und mehreren ungleichzeitigen Silben bestehen, monopodisch gemessen. Ein Daktylus bildet also schon einen Monometer. Folgende Form – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ stellt demnach einen daktylischen Trimeter dar. Dasselbe gilt von Anapästen und anderen mehrsilbigen Versfüßen.

2) **Von der Vollständigkeit und Unvollständigkeit des Verses.** Meistens ist ein als Dimeter oder Trimeter bezeichneter Vers nicht vollständig, sondern der letzten Figur fehlen eine oder mehrere Silben; einen solchen Vers nennt man einen katalektischen. So sind folgende Verse katalektische Dimeter, bestehend aus Trochäen:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – Ewig jung und ewig schön.
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ Auf der Welle blinken.
– ⏑ – ⏑ | – Jene holde Zeit.

Ein mit der vollständigen Ausfüllung des Metrums schließender Vers wird ein akatalektischer, und ein solcher, der eine Silbe über das Maß hat, ein hyperkatalektischer genannt. Folgende Verse sind akatalektische Trimeter:

Dort ist Mühsal, | Drang, Verfolgung, | Not und Kummer.
Hier ist Frieden, | Eintracht, Stille, | Ruh' und Schlummer.

Nachtigallen | aller Zonen | mit den Rosen.

Dagegen sind die Verse:

Ich hab' aus Lie- | be zu der mil- | den Frucht am Bau- | me
Das rauhe Moos | an seinem Stam- | me liebgewon- | nen.

hyperkatalektische Trimeter, und die Verse:

Ich las in ih- | ren Feuerblik- | ken,
Sie schien mit mir | sich zu entzük- | ken.

hyperkatalektische Dimeter. Den fremden Ausdrücken entsprechen im Deutschen die Namen:

a) vollzählig = akatalektisch;
b) unvollzählig = katalektisch;
c) überzählig = hyperkatalektisch.

Will man nun bestimmen, ob Verse vollzählig, unvollzählig oder überzählig sind, so mißt man sie nach der zu Grunde liegenden rhythmischen Figur ab und sieht, ob in den dipodisch gemessenen Versen die letzte Dipodie, in den monopodisch gemessenen Versen die letzte Monopodie vollzählig, unvollzählig oder überzählig ist. Jedoch dürfen die überzähligen Silben nur kurze, d. h. Thesen sein. Es sind entweder deren eine oder zwei.

3) **Von der Beschaffenheit der Versfüße.** Je nach dem zu Grunde liegenden Metrum nennt man den Vers:

a) trochäisch;
b) jambisch;
c) daktylisch;
d) anapästisch.

Sehr häufig bestehen Verse nicht aus der Wiederholung eines und desselben Versfußes, sondern sie zeigen eine Mischung aus verschiedenen. Die gewöhnlichsten Formen hierbei sind das daktylisch-trochäische, das jambisch-anapästische Metrum. Es kommen indes auch ganz freie Mischungen vor.

§. 17.

Die Strophen.

Wenn man mehrere Verse zu einem Ganzen verbindet, so entsteht eine Strophe. Diese gehört meistens wieder zu einem größeren Ganzen, einem Gedichte. Wieviel Verse zu einer Strophe gehören müssen, hängt von der ursprünglichen Anlage des Gedichtes ab. Schon zwei Verse können eine Strophe bilden.*) Eine aus zwei Versen bestehende Strophe heißt Distichon (*στίχος* = versus). Das Distichon, wiederholt, giebt das Tetrastichon, vierzeilige Strophe, und dieses in seiner Wiederholung das Oktastichon, achtzeilige Strophe. Aus der Verbindung von drei Versen entsteht das im ganzen selten vorkommende Tristichon, dessen Wiederholung das Hexastichon ist. Einfacher spricht man von zwei-, drei-, vier-, fünfzeiligen Strophen. Im allgemeinen gilt von den Strophen der deutschen Poesie, daß sie auf einer Fortführung der zu Grunde gelegten (meist trochäischen, iambischen, daktylischen oder anapästischen) Bewegung beruhen, wodurch sie sich eben von den Strophen des Altertums unterscheiden. Denn wenn sich in den Strophen des Altertums auch einzelne Verse wiederholen, so besteht doch die ganze Strophe aus Versen, die untereinander verschieden sind. Eine Strophenbildung, in welcher jeder Vers eine besondere Bewe-

*) In der gewöhnlichen Redeweise nennt man oft die Strophe Vers und den Vers Strophe, namentlich wenn von Liedern die Rede ist.

gung hat, findet sich in den dithyrambischen Gedichten der Alten. Da nun die deutsche Sprache die Strophen und Verse des Altertums nachzubilden fähig ist, so finden wir in ihr auch solche Strophen, welche in jedem Verse mit der Bewegung wechseln, und es ist nicht zu leugnen, daß durch diese Mannigfaltigkeit die Strophe lyrischen Schwung erhält. Über die Länge der Strophen, d. h. über die Anzahl der Verse, aus denen sie bestehen, läßt sich ein bestimmtes Gesetz nicht aufstellen. Die Strophe muß vom Ohre als Ganzes aufgefaßt werden können. Ebenso muß ihr Umfang der Länge und dem Charakter ihrer Verse entsprechen.

§. 18.

Deutsche Verse und Strophen.

1) **Trochäische Verse und Strophen.** Zu den häufig vorkommenden trochäischen Versen gehören:

a) der **Zweifüßler** (Monometer), der in dieser Gestalt:

– ⏑ – ⏑
– ⏑ –

in größeren oder kleineren Strophen, gereimt und nicht gereimt vorkommt. Er vermag sowohl erhabene Gefühle, als einfach ruhige Empfindungen, mit bloß männlichem Reime sogar „blitzartig hingeworfene" Gedanken darzustellen.

Walle, walle
Manche Strecke,
Daß zum Zwecke
Wasser fließe.

Goethe, Zauberlehrling.

Wo sich gatten
Jene Schatten
Über Matten,
Um den Quell,
Reich an losen
Hagerosen,
Kommt, zu kosen,
Brüder, schnell!

Platen.

b) Der **Dreifüßler**

– ⏑ – ⏑ | – { Jetzt Gesellen frisch
Prüft mir das Gemisch.

Schiller, Glocke.

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ { Ruf' mir neue Gäste,
Das ist wohl das beste.

Goethe.

c) Der **Vierfüßler** (Dimeter)

—⏑—⏑ | —⏑—⏑ } Fest gemauert in der Erden
—⏑—⏑ | —⏑— } Steht die Form aus Lehm gebrannt.

Schiller, Glocke.

Beide werden ebenfalls zu größeren und kleineren Strophen zusammengestellt, sie haben ihrer Kürze wegen keine eigentliche Cäsur.

d) Der **Fünffüßler** und der **Sechsfüßler**:

—⏑—⏓ | —⏑—⏑ | —⏓
—⏑—⏓ | —⏑—⏑ | —

—⏑—⏓ | —⏑—⏓ | —⏑—⏓ | } Trimeter.
—⏑—⏓ | —⏑—⏓ | —⏑— }

Der kleine Trimeter wird sehr oft angewendet, und zwar besonders zum Ausdruck erhabener und ernster Gefühle. Die Vertretung des Trochäus durch den Spondeus, namentlich in der zweiten Hälfte der Dipodie, verleiht dem Verse noch mehr einen ernsten Charakter. Die Cäsur des kleinen Trimeters befindet sich meist am Schlusse der ersten Dipodie. Goethe ist Meister in der Bildung dieses Verses.

Was ist Weißes dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?
Wär' es Schnee, er wäre weggeschmolzen;
Wären's Schwäne, wären weggeflogen.
Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,
's ist der Glanz der Zelte Asan Aga.

Goethe, Serbisches Volkslied.

Weil dieser fünffüßige (akatalektische) Vers in serbischen Volksliedern angewendet wird (wie in dem mitgeteilten Goetheschen Beispiel), nennt man ihn auch wohl den serbischen Trochäus.

e) Der **Sieben-** und der **Achtfüßler** (Tetrameter):

—⏑—⏓ | —⏑—⏓ || —⏑—⏓ | —⏑—⏓

kann ebenfalls in einen großen und kleinen eingeteilt werden, je nachdem er in der ersten oder zweiten Hälfte der letzten Dipodie abschließt. Bei den Römern, die ihn besonders in der Komödie anwandten und ihn octonarius nannten, erscheint er vollständig. Sein Charakter hat etwas Feierliches. Von neueren Dichtern (Freiligrath, A. Grün u. a.) ist er häufig gebraucht worden. Goethe läßt den Schlußchor zur Faust-Helena in dieser Versart mit unbeschreiblich schöner Wirkung auftreten:

Wir, an dieser Felsenwände weithin leuchtend glattem Spiegel
Schmiegen wir, in sanften Wellen uns bewegend, schmeichelnd an;
Horchen, lauschen jedem Laute, Vogelsingen, Röhrigflöten u. s. w.

2) **Jambische Verse und Strophen.** Der Charakter des iambischen Verses ist der „des unruhigen Strebens, des sehnsüchtigen Gefühls, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens", also vorherrschend lebhaft. Der iambische Vers wird im Deutschen noch viel freier behandelt als der trochäische. So finden wir denn nicht selten schon an der ersten Stelle den Spondeus statt des Jambus. Z. B.:

Der König Wilhelm Friederich
Sprach sanft zu seinen Helden

So laßt, Herr König, also mich
Fortspielen, weil ich lebe.

Es stehen sogar der Trochäus und der Pyrrhichius an der ersten Stelle. Das Unbestimmte in den iambischen Versen erklärt sich wahrscheinlich besonders aus der Auffassung der ersten Kürze als Auftakt. Von iambischen Versen finden sich

a) Der **Einfüßler** und zwar überzählig, obwohl selten:

Ich fühle
Die Nähe
Des Lieben
Und flehe,
Getrieben
Von Hoffnung und Schmerz.

Goethe.

---

b) Der **Zweifüßler** (Monometer) mit gehobenem und sinkendem Schluß, also in folgender Figur:

⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑

ist ebenfalls nicht allzu häufig; wo er erscheint, ist seine Bildung meist nicht korrekt, oder mit anderen Versen vermischt, wie aus dem Beispiele erhellt:

Wie Feld und Au
So blinkend im Tau!
Wie Perlen schwer
Die Pflanzen umher!
Wie durchs Gebüsch
Die Winde so frisch!

J. G. Jacobi.

Das Beet, schon lockert
Sich's in die Höh',
Da wanken Glöckchen,
So weiß wie Schnee;
Safran entfalten
Gewalt'ge Glut,
Smaragden keimt es
Und keimt wie Blut u. s. w.

Goethe, Frühling übers Jahr.

Ich schleich' umher
Betrübt und stumm,
Du fragst, o frage
Mich nicht, warum?
Das Herz erschüttert
So manche Pein,
Und könnt' ich je
So düster sein?

Platen.

---

c) Der **Drei-** und der **Vierfüßler** (Dimeter):

⏑ – ⏑ – | ⏑ –
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – |
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑

sind gewöhnlicher. Sie werden besonders in der Fabel und in der poetischen Erzählung angewandt, wo dann meist männlicher und weiblicher Schluß wechseln. Im Dimeter kann die Ersetzung des Jambus durch andere Versfüße schon eher vorkommen, als im Monometer, und zwar tritt sie besonders an den ungeraden Stellen, also in umgekehrtem Verhältnisse, wie beim trochäischen Verse, auf. Dabei ist jedoch zu beachten, daß die Ersetzung dem Verse seinen einfachen Charakter nimmt, und daß sie da am besten eintritt, wo der Vers lyrischen Schwung erhält. Schließt der Vers in der ersten Hälfte der zweiten Dipodie ab, so nennt man ihn den kleinen Dimeter.

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz.

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort?

Zum Kampf der Wagen und Gesänge.

Schiller.

Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig, himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Goethe.

---

d) Der **Fünf-** und der **Sechsfüßler** (Trimeter):

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ –
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –,

welche in den bezeichneten drei Figuren erscheinen, finden sich ebenfalls in der poetischen Erzählung, wenn dieselbe zu ihrer Darstellung einen großartigen Gegenstand wählt. Die Cäsur tritt gewöhnlich nach der ersten Dipodie entweder nach der Hebung oder nach der Senkung auf. Während dieser Vers in epischen Gedichten meist ziemlich rein vorkommt, erhält der fünffüßige Jambus im Drama, ein *zehn- und elfsilbiger Vers*, einen ganz anderen Charakter. Hier wechseln die Jamben nämlich nicht selten mit Spondeen, wodurch der Gang des Verses ernster und würdiger wird. Z. B.:

Bei jedem *Abschied zittert* mir das Herz,
Wie unter dir der trügerische Firn
Einbricht und du *herabsinkst*, ein lebendig
Begrabener, in die schauerliche Gruft.

Jetzt werden sie, was planvoll ist geschehn,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen.

Schiller.

Er nähert sich dadurch dem antiken Trimeter. Die ernste Bewegung des antiken Trimeters bestand vornehmlich in der Einmischung von Spondeen an den ungeraden Stellen und darin, daß die Längen in ihm nicht aufgelöst wurden. Auch trug die doppelte Cäsur in diesem Verse wesentlich zu seinem ernsten Gehalte bei. Der deutsche Trimeter hat nur eine Cäsur, welche freilich nicht immer an einer bestimmten Stelle steht, aber doch wesentlich dazu beiträgt, den hüpfenden Gang der Bewegung zu unterbrechen. Als Beispiele des antiken Trimeters, der im Deutschen meist nur in Nachbildungen vorkommt, mögen folgende Verse dienen:

Wann die Erde sich verbarg,
Dann leb' in diesen Mauern, | elend zwar, jedoch
Zwing' deine Seele | mitzutragen | mein Geschick.

Der deutsche Trimeter, der oft reimlos auftritt und dann Blankverse genannt wird, wird auch, wie leicht zu erklären ist, zum Ausdruck ernster Empfindungen verwandt und findet sich daher besonders in der Nachbildung der italienischen Stanze (ottave rime) und des Sonetts:

Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
Und alles ward erquickt, mich zu erquicken.

Goethe, Zueignung.

Wenn der Trimeter ganz vollständig, d. h. zwölfsilbig auftritt, so führt er auch den Namen **Senarius**. Seine Cäsur fällt in die Mitte des dritten oder vierten Fußes:

⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ –

und es kann im ersten, dritten und fünften Fuß der Jambus mit dem Anapäst oder Spondeus vertauscht werden. Die Griechen und Römer wandten diesen Vers in ihren Dramen an. Sein Charakter hat etwas sehr Feierliches, weshalb er von einigen Metrikern als der für das ernste Drama geeignetste Vers angesehen wird. Goethe braucht ihn in seiner Pandora, Schiller an einzelnen Stellen seiner Braut von Messina.

Verschieden von ihm ist der **Alexandriner.***) Seine Cäsur muß stets nach dem dritten Fuße stehen. Im 17. Jahrhundert bediente man sich des Alexandriners in der Tragödie, wie es heute noch die Franzosen

*) Der Name „Alexandriner" rührt von einem französischen Gedichte des dreizehnten Jahrhunderts her, in dem die Thaten Alexanders des Großen erzählt waren. Nach anderer Ansicht hieß der Verfasser dieses Gedichtes Alexander.

(hexamètre français) thun.*) Seit Leſſings „Nathan der Weiſe" wird der vorhin beſprochene fünffüßige Jambus der Vers des deutſchen Dramas, worauf der Alexandriner bald überhaupt ungewöhnlich wurde. Übrigens trat er faſt nur gereimt und in den Reimpaaren teils mit männlichem, teils mit weiblichem Schluß auf. So bei Gryphius:

So läßt der rauhe Grimm der Hunde ſich nicht hemmen.
Die Sturmwelt iſt nunmehr durch Mittel nicht zu dämmen.
Die Flut reißt überhin, wie wenn das Land verſenkt
Und Wieſen, Vieh und Hirt in einem Nu ertränkt.

Jambiſche Verſe, welche über den Trimeter hinausgehen, ſind im Deutſchen ungewöhnlich, und wenn Goethe den Tetrameter im zweiten Teil ſeines Fauſt anwendet, ſo iſt dies eben nur eine unübertrefflich meiſterhafte Nachbildung des alten Tetrameters.

Als einen eigentümlichen Vers erwähnen wir ſchließlich noch den **Choliambus** (Hinkjambe), der von Haus aus ein hyperkatalektiſcher Trimeter iſt, in welchem nach dem fünften Jambus ein Trochäus eintritt. Das Charakteriſtiſche dieſes Verſes mögen zwei Beiſpiele bezeichnen, von denen das Rückertſche außerdem durch die wirkſame Anwendung der Alliteration anziehend iſt:

Der Choliambe ſcheint ein Vers für Kunſtrichter,
Die immerfort voll Naſeweisheit mitſprechen
Und eins nur wiſſen ſollten, daß ſie nichts wiſſen.
Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm ſein.

A. W. Schlegel.

Ein Liebchen hatt' ich, das auf einem Aug' ſchielte,
Weil ſie mir ſchön ſchien, ſchien ihr Schielen auch Schönheit.
Eins hatt' ich, das beim Sprechen mit der Zung' anſtieß;
Mir war's kein Anſtoß, ſtieß ſie an und ſprach: Liebſter!
Jetzt hab' ich eines, das auf einem Fuß hinket.
Ja freilich, ſprech' ich, hinkt ſie, aber ſie hinkt zierlich.

Rückert.

---

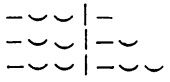
3) **Daktyliſche Verſe und Strophen.** Der Daktylus kann auch durch drei Kürzen oder den Anapäſt (⏑ ⏑ –) vertreten werden. Die erſtere Erſetzung iſt in Gedichten von flüchtigem Charakter geſtattet, während ſie in ernſteren Gedichten ſich nicht findet, beſonders wenn der Vers lang iſt. Man mißt den daktyliſchen Vers nach Monopodieen. Als Monometer kommt er nicht vor.

---

*) Schon das ſiebzehnte Jahrhundert empfand ſeine ermüdende Einförmigkeit. Bodmer ſagt von ihm:

An Körper lang genug, behilflich deſto minder,
Mit Füßen wohl verſehn, doch darum nicht geſchwinder.
Nicht anders ſchleppt die Schlang' an einem warmen Bach,
Inmitten durchgebohrt, den Schweif beſchwerlich nach.

a) Der **Zweifüßler** (Dimeter) hat die Form:



Zwiſchen dem Alten,
Zwiſchen dem Neuen
Hier uns zu freuen,
Schenkt uns das Glück,
Und das Vergangne,
Heißt mit Vertrauen
Vorwärts zu ſchauen,
Schauen zurück.

Chriſt iſt erſtanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden.

Goethe.

---

b) Der **Drei-** und der **Vierfüßler** (Trimeter und Tetrameter). Von den anderen rein daktyliſchen Verſen kommt der Tetrameter am häufigſten vor, der ebenſo wie der ſeltenere Trimeter die Cäſur nach der erſten Kürze des zweiten Daktylus hat. Für den Trimeter das Beiſpiel:

Wehe, ſo willſt du mich wieder,
Hemmende Feſſel, umfangen?
Auf, und hinaus in die Luft!

Platen.

Für den Tetrameter:

Ehret die Frauen! ſie flechten und weben
Himmliſche Roſen ins irdiſche Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band.

Schiller.

---

c) Der **Fünffüßler** (Pentameter) iſt ſehr ſelten. Es giebt Verſe, in denen der Daktylus mit dem Trochäus in unbeſtimmter Weiſe wechſelt, Verſe, die man zu den daktyliſchen rechnen muß, wenn der Daktylus vorherrſchend iſt, während ſie im entgegengeſetzten Falle zu den trochäiſchen gehören. Man vergleiche folgende Verſe:

Wenn du dich ſelber machſt zum Knecht.

Machſt du dich ſelber aber zum Herrn.

Trüge gern noch länger des Lehrers Bürden.

Trocknet nicht, trocknet nicht
Thränen der ewigen Liebe.

Verse, welche mit einem oder zwei Daktylen beginnen und darauf eine vollständige oder unvollständige trochäische Dipodie folgen lassen, heißen **logaödische** Verse. Das Altertum bediente sich ihrer, und Klopstock wendete sie in seinen freien Versbildungen häufig an:

Töne mir, Harfe des Palmenhains.

Groß ist der Herr und jede seiner Thaten.

Im umgekehrten Falle, wenn der Trochäus oder ein diesen vertretender Versfuß den Vers einleitet und darauf Daktylen folgen, nennt man den Vers einen **äolischen**. Solche Verse finden sich ebenfalls oft bei Klopstock:

Da entrannest du Tropfen der Hand des Allmächtigen.

Ach vermöcht' ich dich, Herr, wie ich dürste, zu preisen.

Es giebt viele Verse, die, wenn man sie nach Versfüßen abteilt, einen daktylischen Gang erkennen lassen, die aber mit der Thesis anheben und, wenn man mit dieser Messung beginnt, anapästisch aufgefaßt werden können. Ob dieses letztere geschehen müsse, oder ob man solche Verse für daktylische Verse mit einem Auftakt zu halten habe, ergiebt sich aus der Zerlegung derselben in Wortfüße. So sind die Verse:

Ich will euch | erzählen | ein Märchen | gar schnurrig, |
Es war mal | ein Kaiser, | der Kaiser | war kurrig. |

Bürger.

durchaus nicht daktylisch oder anapästisch aufzufassen. Dagegen wird das Ohr in folgenden Versen leicht zu einer daktylischen Messung mit Auftakt führen:

Schon | trübet der Mond sich verschwindenden Scheins,
Die | Glocke, sie donnert ein mächtiges Eins,
Und | unten zerschellt das Gerippe.

Goethe.

Es | zogen drei Bursche wohl über den Rhein.

Uhland.

---

4) **Anapästische Verse und Strophen.** Aus dem über die Natur des Anapäst Gesagten sowie aus den soeben gegebenen Andeutungen über den daktylischen Vers läßt sich leicht folgern, daß die anapästischen Verse denselben Gesetzen unterworfen sein werden wie die daktylischen, nur in umgekehrtem Verhältnisse. Da der anapästische Vers mit einem Auftakt beginnt und dieser aus zwei Kürzen besteht, so hat der Vers noch mehr als der daktylische den Charakter der Lebhaftigkeit:

Wo die Luft so leicht, wo die Sonne so klar,
Wo die Gemse springt, nur horstet der Aar.
Wo das Menschengewühl zu Füßen mir rollt,
Wo das Donnergebrüll tief unten grollt.

Collin.

Wenn, wie in dem angeführten Beispiele, der Vers von seiner Eile etwas verlieren soll, so vermischt man ihn mit Jamben, in deren Verbindung er überhaupt oft vorkommt. So z. B. im Turmwächterlied von Fouqué:

Am gewaltigen Meer,
In der Mitternacht,
Wo der Wogen Heer
An die Felsen kracht,
Da schau ich vom Turm hinaus.
Ich erheb' einen Sang
Aus starker Brust
Und mische den Klang
In die wilde Luft,
In die Nacht, in den Sturm, in den Graus.

Daß der anapästische Vers viel Ähnlichkeit mit einem daktylischen Verse hat, dem ein Auftakt gegeben ist, braucht kaum bemerkt zu werden. Um hier den Unterschied herauszufinden, müssen wir ebenfalls eine Zerlegung in Wortfüße vornehmen. Folgender Vers:

Wenn ein Weiblein sorgt | für das Schenkenamt

tritt ganz entschieden als anapästischer auf, während man in:

Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt

ohne weiteres eine daktylische Messung mit Auftakt annehmen darf. Meistens kündigt sich der anapästische Vers dadurch an, daß er mit zwei Kürzen beginnt und seine Cäsur stets hinter die Arsis fällt. Am gebräuchlichsten ist in der deutschen Poesie der anapästische Dimeter, welcher mit der dritten Monopodie abschließt:

Und hinein mit bedächtigem Schritt.

Nicht ungewöhnlich ist auch der anapästische Vers in vier vollständigen Monopodieen, oder auch so, daß er in der vierten Monopodie mit der Thesis aufhört:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt.

In gereimten Versen wechselt meistens ein betonter mit einem unbetonten Schluß:

Und reget ohn' Ende
Die fleißigen Hände
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn.

Schiller.

während die reimlosen Verse gewöhnlich einen betonten Schluß haben:

Wie ein Meer wild braust, so umdrängte mich bald
Die errötende Scham und erblassende Angst.
Still trug ich allein des Geheimnisses Last.

Schlegel.

Beispiele größerer wohlgelungener Strophen mit Versen von verschiedenem Umfange sind das Gedicht: „Kaiser Max auf der Martinswand" von Collin und „Harras" von Körner.

---

5) **Frei-gemischte oder Accent-Verse und Strophen.** Die bisher erwähnten Versarten sind in gewissem Sinne sämtlich auf der antiken Metrik basiert. Wenn sie auch in der deutschen Dichtung fast allgemein eingebürgert sind, so sind sie doch nicht ursprünglich deutsch.

Die eigentlich deutschen Metra zeigen nur selten einen regelmäßigeren Wechsel zwischen Hebungen und Senkungen. Oft ist das Verhältnis ein ganz freies, durch die Eigentümlichkeit der Sprache bedingtes. Zunächst geben die ältesten Produkte der deutschen Poesie Belege für eine solche freie Versbildung, und es wird damit geschichtlich bestätigt, daß der Accent den wesentlichsten Einfluß, wie schon in der Poesie des Mittelalters, ebenso auch in der entwickelten Kunstpoesie ausübt.

In der althochdeutschen Poesie lagen vor oder zwischen den Hebungen Senkungen. Ein Vers konnte mit zwei Senkungen beginnen, inmitten desselben befand sich zwischen zwei Hebungen gewöhnlich nur eine Senkung; oft aber fehlten auch die Senkungen ganz. Man unterscheidet unter jenen früheren Versen:

a) Die **Otfriedstrophe**, welche in einer Zeile acht Hebungen enthielt und gewöhnlich in zwei Vershälften geteilt wurde. Sie kommt außer in Otfrieds Evangelienbuch im Hildebrands- und Ludwigsliede vor. Z. B.:

Einen König weiß ich, | heißet Herr Ludwig,
Er gerne Gott dienet, | ich weiß, er's ihm lohnet.
Ludwigslied.

Je zwei solcher Langzeilen miteinander verbunden bilden die Otfriedstrophe.

In der mittelhochdeutschen Poesie tritt allmählich eine Teilung oder Verkürzung der Verse ein. Zuerst bei Kürenberg (1150). Seine Strophe besteht aus vier Versen, deren drei erste sieben Hebungen haben, während man in dem vierten Verse acht zählt. Auf ihn führt man auch zurück

b) Die **Nibelungenstrophe**, welche in dem Nibelungenliede angewandt ist. Sie enthält vier Verse, welche zwei männliche Reimpaare bilden. Die vier Verse lassen sich durch eine scharf ausgeprägte Cäsur in zwei Hälften zerlegen. Jede Hälfte der drei ersten Verse hat drei, die zweite Hälfte des vierten Verses aber vier Hebungen. Danach sieht die Grundform der Strophe so aus:

˙ ˙ ˙ | ˙ ˙ ˙
˙ ˙ ˙ | ˙ ˙ ˙
˙ ˙ ˙ | ˙ ˙ ˙
˙ ˙ ˙ | ˙ ˙ ˙ ˙

Öfters finden sich auch zwei Hebungen neben einander. Eine ziemlich feststehende Regel ist, daß die erste Hälfte meist mit einer Senkung abschließt. Zuweilen enthält der Vers nur vier Hebungen mit männlichem

Schluß. Die zweite Hälfte endigt in allen vier Versen mit einer Hebung. Das aufgestellte Schema giebt die Strophenform an, wie sie im 14. Jahrhundert vorkommt. Jedenfalls gab die rhythmische Mannigfaltigkeit der Nibelungenstrophe einen heroischen, Ernst, Leidenschaft, Ruhe und Lebendigkeit ausprägenden Charakter. Für ein modernes, rhythmisch verwöhntes Ohr lassen sich indes die Härten dieser Strophe nicht verkennen:

Zu Worms am Rheine wohnten | die Herrn mit ihrer Kraft,
Von ihren Landen diente | viel stolze Ritterschaft
Mit stolzlichen Ehren | all ihres Lebens Zeit,
Bis jämmerlich sie starben | durch zweier edeln Frauen Neid.
Simrocks Übers.

Als eine Weiterbildung der Nibelungenstrophe ist die Strophe des zweiten großen Volksepos, der Gudrun, zu betrachten

c) die **Gudrunstrophe**, welche das zweite Reimpaar mit weiblichem Schluß bildet und die zweite Hälte des vierten Verses aus fünf, den ganzen Vers also aus acht Hebungen bestehen läßt:

Herwig, der edle, ihnen | guten Morgen bot;
Wohl war den Heimatlosen | ein guter Morgen not:
Von ihrer bösen Meisterin | hörten sie nur schelten;
Guter Morgen, guter Abend | kam den minniglichen Maiden selten.

Eine andere Umbildung endlich der Nibelungenstrophe ist in der neueren Zeit namentlich durch Uhland eingebürgert und vielfach angewendet worden. Diese neuere Strophe hat ebenfalls vier Verse mit je sechs Hebungen, sie behielt den männlichen Schluß bei, ließ aber die vierte Hebung des vierten Verses fort. Man nennt diese Strophe die unechte oder moderne Nibelungenstrophe:

Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten ein blütenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Brunnen im Regenbogenglanz.
Uhland.

Von ganz eigentümlichem Bau ist unter den mittelhochdeutschen Strophen

d) die **Titurelstrophe**. Sie enthält vier Verse, deren erster, zweiter und vierter in Halbverse zerfallen, während der dritte Vers nicht geteilt wird. Die zweite Hälfte des zweiten und vierten Verses enthält fünf, alle ersten Hälften drei oder vier Hebungen. Die Reime sind durchweg weiblich. Die Strophe macht einen etwas schwerfälligen Eindruck. Z. B.:

O weh, Minne, was willst du Kinder verführen?
Ach einer, der nicht Augen hat, | wär' er blinder noch, er könnte dich spüren.
Zu vielgestaltig, Minne, ist dein Treiben,
Gar alle Schreiber könnten | dein Wesen und dein Geschlecht nie zu Ende beschreiben.
Wolfram v. Eschenbach.

Einfachere mittelalterliche Formen entwickelten sich bei den höfischen Dichtern in der Kunstpoesie, sowohl für die Behandlung epischer wie lyrischer Stoffe. Indem man die epische Langzeile in zwei Hälften zerlegte und diese mit Reimen versah, entstand

e) der **höfisch-epische Vers**, der aus Reimpaaren mit stumpfem und klingendem Reim besteht. Er zeigt bei stumpfem Reim meist vier, bei klingendem Reim drei Hebungen, z. B.:

Es muß sich auch verkehren
Zur Ruhe und zu Ehren,
Zur Wonne manches Leiden.
Nach Wunsche ging es beiden.
Denn ihnen hatte Gott gesandt
Zur Freude in ihr eignes Land
Die beiden Eltern lieb und wert.

Hartmann v. d. Aue.

Für die lyrischen Strophen befolgte man das Gesetz der Dreiteiligkeit. Die beiden ersten, aus einer gleichen Anzahl von Versen bestehenden, Stollen genannten Glieder bildeten den Aufgesang, das dritte, den beiden ersten an Zahl der Verse gleiche Glied den Abgesang. Z. B.:

erster Stollen: Wollt ihr schauen, was im Maien
Wunder man gewahrt?

zweiter Stollen: Seht die Pfaffen, seht die Laien,
Wie das stolz gebahrt!

Abgesang: Ja er hat Gewalt!
Ob er Zauberlist ersonnen?
Wo er naht mit seinen Wonnen,
Da ist niemand alt.

Walter v. d. Vogelweide.

Es gab aber auch eine freiere Form der Versbildung, welche Leich genannt wurde und in mannigfaltigem Reimspiel sich zu zwei oder drei Strophen zusammensetzte. Z. B.:

Der Wald stand wie ein Greis
Von Schnee und kaltem Eis,
Jetzt steht er in lichter Farbe gar,
Nimm sein wahr,
Du stolzes Menschenkind,
Sei froh, solang noch Blumen sind.

Auf manchem grünen Reise
Hört ich süße Weise
Singen von kleinen Vögelein;
Der Blumen Schein
Ich da fand,
Die Haid' in schönem Lichte stand.

Nithart.

Im 14. und 15. Jahrhundert schwand die Kenntnis des Silbenaccents dergestalt, daß die Meistersänger des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Gedichten die Silben sogar nur zählten. In vielen Fällen erhielt sich der Accent allerdings an richtiger Stelle; dies geschah aber nur in der Volkspoesie, welche sich wenigstens ein Gefühl für richtige Betonung erhalten hatte.

Die epische Strophe dieses Zeitalters besteht in dem sogenannten

f) **Hildebrandston,** der sich in dem Heldenbuche Kaspars von der Roen (1472) findet. Sie führt ihren Namen nach dem von dem Verfasser bearbeiteten Hildebrandsliede. In ihr ist die Nibelungenstrophe in acht Verse von je drei Hebungen aufgelöst, in welchen männliche und weibliche Reime wechseln. Z. B.:

Ich will zu Lande reiten,
Sprach Meister Hildebrand,
Ist gleich von alten Zeiten
Der Weg mir unbekannt.
In fremden Landen waren
Wir manchen lieben Tag,
Daß mein in dreißig Jahren
Frau Ute nicht mehr pflag.

Jüngeres Hildebrandslied.

Die lyrische Poesie dieser Zeit bringt eine bedeutende Anzahl von Strophen, welche unter der allgemeinen Bezeichnung

g) **Meistertöne,** teils wunderliche Namen (englische Zinnweis, Schneckenweis, Gelbveilchenweis u. a.) führen, teils nach ihren Verfassern (Veit Weber, Michael Beheim, Hans Sachs u. a.) benannt werden. Die Auf- und Abgesangsgliederung in den verschiedenartigsten Reimverschlingungen bildet für den Bau derselben die Grundlage. Ein aus mehreren Strophen (Gesätzen) bestehendes Gedicht hieß Bar (Lied).

Seinem Ursprunge nach gehört diesem Zeitalter auch an der

h) **Knüttelvers.** Er entstand aus einer freien Benutzung der Reimpaare der Heldendichtung, welche man nach beliebigen Hebungen und Senkungen oder nach abgezählten Silben zusammensetzte und durch Reime zusammenhielt. Hans Sachs behandelte diesen Vers mit Frische und Lebendigkeit und verwandte ihn zu volkstümlichen und scherzhaften Gedichten. Ihm war indes dieser Vers durchaus nicht ein Knüttelvers, weil für ihn die Knoten des Knüttels, d. h. die Hebungen nicht in der Unregelmäßigkeit vorhanden waren, wie für uns, die wir den Vers nach richtiger Betonung lesen. Danach müßte man eigentlich Goethe den Schöpfer des Knüttelverses nennen, der ihn in Gedichten, wie die „Legende vom Hufeisen", „Hans Sachs' poetische Sendung" u. a. mit großem Geschick anwendet. Die neuere Poesie braucht ihn nur in scherzhaften Gedichten. Er ist nicht zu verwechseln mit dem

i) **klassischen Accentvers,** welcher in lyrischen Gedichten unserer Klassiker, und zwar reimlos vorkommt. Er läßt sich auch gereimt behandeln, nähert sich dann aber in seiner rhythmischen Bewegung meistens dem Knüttelverse. Goethe in den Gedichten: „Der Wanderer", „Kenner und Künstler", „Wanderers Sturmlied", „Prometheus". „Grenzen der Menschheit" u. a., Heine in seinen beiden Cyklen: „Die Nordsee" haben diesen Vers mit einer an den griechischen Chor erinnernden Meisterschaft angewendet.

Die glühend rote Sonne steigt
Hinauf ins weitaufschauernde,
Silbergraue Weltmeer;
Luftgebilde, rosig angehaucht,
Wallen ihr nach, und gegenüber
Aus herbstlich dämmernden Wolkenschleiern,

Ein traurig todblaſſes Antlitz,
Bricht hervor der Mond,
Und hinter ihm, Lichtfünkchen,
Nebelweit, ſchimmern die Sterne.

Heine.

Auch ſonſt haben wir in unſerer neueren Poeſie eine große Mannigfaltigkeit von Strophen, welche ſich nach den gewöhnlichen metriſchen Geſetzen, nach Versfüßen, gar nicht beſtimmen laſſen. Es ſei hier nur an die ſechszeilige Strophe erinnert, welche Schiller im Taucher angewendet hat. In dieſer wie in manchen anderen von den Dichtern frei gebildeten Strophen iſt eine Harmonie dadurch erzielt, daß die einzelnen Zeilen eine ganz beſtimmte Anzahl von Hebungen enthalten.

§. 19.

Antike Verſe und Strophen.

Die deutſche Sprache iſt imſtande, faſt alle Versarten des Altertums nachzubilden. Am häufigſten kommt der Hexameter vor, entweder allein, ganz wie die Alten ihn im Heldengedichte (daher heroiſcher Vers genannt) anwandten, oder auch in Verbindung mit dem Pentameter.

a) **Der deutſche Hexameter** kann nur als eine Nachahmung des griechiſchen gelten, weil der Organismus unſerer Sprache von dem der griechiſchen weſentlich verſchieden iſt. Deſſenungeachtet iſt die deutſche Sprache einer ſehr ſchönen Bildung des Hexameters fähig. Das Steife und Widerſtrebende, was ſich ſelbſt bei Voß in ſeinen Nachbildungen der homeriſchen Verſe findet, hat ſeinen Grund nur darin, daß Voß den deutſchen Hexameter ganz nach der Beſchaffenheit und den Geſetzen des griechiſchen bilden wollte und ſich dabei von nicht überall anzuerkennenden metriſchen Beſtimmungen leiten ließ. Und dennoch iſt zu bewundern, wie Voß nach dem verdienſtvollen Vorgange Klopſtocks, der in ſeinen Hexametern eigentlich nur auf die Befähigung der deutſchen Sprache zu dieſem Verſe hinwies, ſo durchaus gelungene Hexameter zu ſchaffen vermochte. Der Hexameter beſteht aus ſechs daktyliſchen Versfüßen, von denen indes der letzte die zweiſilbige Form des Spondeus annimmt. Die Form des ganzen Verſes iſt demnach:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏒

Nach den Geſetzen der griechiſchen Versbildung konnte eine Länge an die Stelle zweier Kürzen treten, und es war erlaubt, ſtatt der Kürzen des Daktylus eine Länge zu ſetzen. Dieſe Veränderung durfte jedoch nur mit den vier erſten Daktylen vorgenommen werden; geſchah ſie auch mit dem fünften, ſo mußte wenigſtens der vierte rein bleiben. In dieſem Falle hieß der Vers Spondiakus. Der antike Hexameter konnte alſo folgende Form haben:

– – | – – | – – | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏒

oder als Spondiakus:

– – | – – | – – | – – | – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑.

Dabei brauchten die rhythmischen Figuren keineswegs durch Wortfiguren dargestellt zu werden, vielmehr griff der Versfuß oft in den Wortfuß und dieser in jenen hinein. Die Cäsur trat nach der Länge oder ersten Kürze des dritten Versfußes auf und teilte den Vers in ungefähr zwei gleiche Hälften. Andere Einschnitte, die sich außer der Cäsur gewöhnlich noch in dem Verse fanden, nahmen ihre Stelle nach der Länge des zweiten und vierten Versfußes ein, und zwar entweder zugleich oder nur einzeln, so daß jeder Hexameter mindestens zwei Einschnitte zu haben pflegte. Man sehe folgende mit Einschnitten bezeichnete Verse:

Glühend trifft mich der Sonne Pfeil, | still liegen die Weste.
Sieh, da entbrennen | im feurigen Kampf | die eifernden Kräfte.
Ringsum waltete Nacht | im schattigen Thale der Alpen.

Ist die Hauptcäsur männlich, so muß wenigstens die eine von den Nebencäsuren weiblich sein, damit keine Einförmigkeit entsteht. Stehen die Cäsuren nicht an den genannten Stellen, so zeigt der Vers Mattigkeit und rhythmische Breite. Finden sich noch mehr Cäsuren, was im Deutschen durch eine große Anzahl von einsilbigen Wörtern bewirkt werden kann, so ist der Vers zerstückelt. In bukolischen, idyllischen Gedichten wandte man eine Cäsur nur an der vierten Stelle (bukolische Diärese) an:

Griffel findet ihr hier zum Schreiben, | wächserne Tafeln.

Die Gesetze, nach welchen der deutsche Hexameter gebaut werden muß, sind diesen Bestimmungen durchaus nicht entgegen, vielmehr sind sie zu befolgen. Denn ein nach anderen Gesetzen gebauter Vers würde aufhören, ein Hexameter zu sein. Die deutsche Sprache besitzt wenig schwere Spondeen (meist zusammengesetzte Wörter) und an ihre Stelle treten meistens die eine Kürze weniger wiegenden Trochäen. Dadurch wird der Vers, dem griechischen gegenüber, leichter, bleibt indes immer noch schwer genug, um in unserer accentuierenden Sprache zur Darstellung der ernstesten Gedanken verwandt werden zu können. Klopstock meinte sogar, daß der deutsche Hexameter den Trochäus häufiger als den Spondeus verlange, weil sonst eine große Anzahl von Wörtern, in denen eine Kürze von zwei Längen eingeschlossen wird, gar nicht zur Verwendung im Hexameter käme. Allein dem ist nicht so. Die Ansicht Klopstocks kam daher, daß er die metrische Beschaffenheit des Spondeus anders faßte, als notwendig ist. Aus dem, was oben über die Länge und Kürze der Silben gesagt ist, ergiebt sich, daß die deutsche Sprache Spondeen besitzt, die man bis auf Voß für Trochäen gehalten hat, die aber nichts weniger als Trochäen sind. Würde man den Konsonanten keinen Einfluß auf die Zeitdauer der Silben gestatten und das Wesen des Spondeus nur in der Langzeitigkeit der Vokale bestehen lassen, so würde allerdings der Bau des Hexameters nicht ganz leicht sein. Allein ein aus reinen Spondeen gebildeter Hexameter würde, wenn er in seinem technischen Bau auch ganz dem griechischen entspräche, den Wohllaut und die Anmut des griechischen dennoch nicht wiedergeben, weil der deutsche Spondeus wegen der häufigen Positionslängen überhaupt rauher klingt, als der griechische. So viel steht fest, daß der Spondeus im Wechsel mit

Daktylen dem Hexameter erst seinen wahren Charakter giebt. Folgt hinter der Länge des Trochäus eine Pause, wie:

Wohin segelt das Schiff? Es trägt sidonische Männer,

so läßt sich seine Anwendung entschuldigen. Im allgemeinen ist sehr darauf zu achten, daß der Spondeus in dem deutschen Hexameter erhalten werde. Eher dürfte es zu billigen, wiewohl nicht zu loben sein, wenn statt des Daktylus drei Kürzen gewählt werden, die nur dadurch, daß die erste Kürze in die Arsis fällt, den Rhythmus des Daktylus erhalten; z. B.:

Und das Geschrei und der Tötenden Wut und der donnernde Himmel.

Verse, deren erster Fuß nur aus zwei und zwar wenig betonten Silben besteht, sind im Deutschen sehr gewöhnlich:

In des Waldes Geheimnis entflieht mir auf einmal die Landschaft.

Der Jambus als erster Versfuß ist nur zu entschuldigen, weil bei jedem ersten Versfuß der Atemansatz mit in Rechnung gebracht wird.

Mit wutfunkelndem Blick, und umher war Grau'n und Entsetzen.

Da rief unter dem Volk mit lauter Stimme der Jüngling.

Außer den genannten kommen ausnahmsweise auch noch andere Unregelmäßigkeiten vor.

Als Beispiele metrisch mißlungener Hexameter führen wir folgende Verse Klopstocks an:

Würdig nach der Ehre zu sein, das ist sein Bestreben.

Simon, der Kananit, den du dort sitzend erblickest.

Und die Demut, mit welcher er ihm in Einfalt diente.

Diesen gegenüber dürften folgende von Schlegel (aus der Odyssee übersetzten), trotz einiger Abweichungen, metrisch gut gebaut sein:

Er nun, gegen die Bürde gestemmt mit den Händen und Füßen.
Schob bergan zu der Höhe den Steinblock. Aber so oft er
Wähnte den Hügel erklommen, zurück trieb große Gewalt ihn.
Wieder zur Ebene rollte der frech sich empörende Marmor.

Voß übersetzte die Stelle so:

Angestemmt arbeitet er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh'. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn, da mit einmal stürzet die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor.

Hexameter mit einem Auftakt, wie sie E. Kleist in seinem „Frühling" anwendet, sind dem Ohre nicht angenehm, weil der Auftakt dem Verse etwas Weichliches giebt:

Komm, Muse, laß uns im Thale die Wohnung und häusliche Wirtschaft
Des Landmanns betrachten. — Hier steigt kein parischer Marmor in Säulen
Empor und zeigt sich in Kämpfern. Hier folgt kein fernes Gewässer
Dem mächtigen Rufe der Kunst.

Nach Klopstock haben J. H. Voß (Übersetzung des Homer, Idyllen), Goethe, der dem Verse ein anmutiges (Hermann und Dorothea), Schiller, der ihm ein ernsteres Gepräge (Spaziergang) verlieh, dann aber Schlegel und Platen den Hexameter formgerecht gebildet. In neuester Zeit hat der talentvolle Dichter R. Hamerling in seinem Epos „Der König von Sion" unzählige Belege für die Möglichkeit des Hexameter-Baues nach antiken Gesetzen gegeben.

b) **Der Pentameter** besteht aus zwei nebeneinander gestellten Versen zu je drei Daktylen, die aber katalektisch sind in der Art, daß von dem dritten Daktylus nur eine betonte Silbe übrig ist. Sein Schema ist demnach:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – || – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

In der Regel werden nur in dem ersten Teile des Verses die Daktylen mit Spondeen vertauscht.

Der Pentameter kommt schon im Altertum nur selten allein, d. h. ohne Verbindung mit anderen Versen vor. Die deutschen Dichter gebrauchen ihn gar nicht allein, sondern immer, wie auch schon das Altertum that, in Verbindung mit dem Hexameter. Diese Verbindung bildet dann eine zweizeilige Strophe, die schlechthin Distichon oder auch elegisches Distichon genannt wird, weil vorzugsweise die Elegieen des Altertums in diesen Strophen abgefaßt wurden. In der deutschen Poesie verwendet man das Distichon zu verschiedenen Arten der Dichtung, insonderheit zu Epigrammen und zum Lehrgedicht. Vortrefflich hat Schiller das Wesen und den Charakter des Distichons in folgenden Versen dargestellt:

Im Hexameter steigt des Springbrunns flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Im Anschluß an die vorhin genannten dem Altertum entlehnten Verse nennen wir im folgenden noch einige antike Metra, die ebenfalls, wenn auch nur seltener, in unserer deutschen Poesie Anwendung gefunden haben. Es sind dies

a) **Der sapphische Vers** und **die sapphische Strophe** (genannt nach der lesbischen Dichterin Sappho, um 600 n. Chr.). Der sapphische Vers besteht aus zwei trochäischen Dipodieen, die durch einen Daktylus miteinander verbunden werden. Seine Form ist:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑

Kehrt dieser Vers dreimal wieder und schließt sich daran der mit dem Namen adonischer Vers belegte Schluß des Hexameters – ⏑ ⏑ – ⏑, so heißt das Ganze die sapphische Strophe, deren Form demnach folgende ist:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑

Die Cäsur in dem sapphischen Verse unterliegt keinem bestimmten Gesetze. Jedenfalls muß eine solche aber vorhanden sein. Beispiele der sapphischen Strophe sind:

Freunde, deren Grüfte ſich ſchon bemooſten!
Wann der Vollmond über dem Walde dämmert,
Schweben neue Schatten empor vom ſtillen
Ufer der Lethe!

Wiederſehn der Liebenden! wo der Heimat
Goldne Sterne leuchten, o du der armen
Pſyche, die gebunden im Grabthal ſchmachtet,
Heiligſte Sehnſucht.

Matthiſſon.

Wenn der Daktylus an der zweiten Stelle, d. h. hinter dem erſten Trochäus ſteht, wie in:

Ha, dort kommt er mit Schweiß, mit Römerblute,
Mit dem Staube der Schlacht bedeckt, ſo ſchön war u. ſ. w.

Klopſtock.

ſo iſt der Vers ein **phaläkiſcher** (genannt nach dem griechiſchen Dichter Phaläkus).

Das Wechſeln des Daktylus in der Weiſe, daß er in dem erſten Verſe an der erſten, im zweiten an der zweiten, im dritten an der dritten Stelle auftritt, iſt eine Varietät der ſapphiſchen Strophe, die deutſche Dichter erfunden haben. Wir finden dieſen Wechſel bei Klopſtock, Matthiſſon und Hölty nicht ſelten:

Quelle, dich grüßt mein Blick mit Sehnſuchtsthränen,
Seit am Blumenaltare deiner Ufer,
Seit im Tempel deiner Geſträuche Laura
Weinend mit Gott ſprach.

Matthiſſon.

b) **Der alkäiſche Vers und die alkäiſche Strophe** (genannt nach dem ebenfalls lesbiſchen Dichter Alkäus, einem Zeitgenoſſen der Sappho). Der alkäiſche Vers, ebenfalls aus elf Silben beſtehend, hat folgende Form:

⏑ – | ⏑ – | ⏒ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ –

Man kann die Abteilung aber auch ſo machen:

⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | –

Die Cäſur fällt entweder hinter die fünfte oder ſiebente Silbe:

Du dufteſt Balſam | wie mit der Abendluft.

Freund, laß die Hall' uns ſchließen; | der Lebensduft.

Schließt ſich an zwei alkäiſche Verſe ein trochäiſcher Dimeter mit einem Auftakt und an dieſen ein zehnſilbiger logaödiſcher Vers (aus 2 Daktylen und 2 Trochäen beſtehend) an, ſo erhalten wir die alkäiſche Strophe. Demnach iſt die Form der alkäiſchen Strophe folgende:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

Ein ſtiller Schauer deiner Allgegenwart
Erſchüttert Gott! mich. Sanfter erbebt mein Herz
Und mein Gebein. Ich fühl', ich fühl' es,
Daß du auch hier, wo ich weine, Gott! biſt.

Klopſtock.

Neuere Dichter haben nicht ohne Glück versucht, mit einzelnen antiken Strophen den Reim zu verbinden. Z. B.:

O zage vor dem kühneren Schwunge nicht,
Der alten Brauches sklavische Fesseln bricht,
Der um die Regel, die uns bindet,
Zartere Blüten des Reimes windet.

Und wie auch wechselt griechischer Rhythmen Gang,
So ziert des deutschen Reimes gefäll'ger Klang.
So schwebt des Mondes Zauber milder
Um die unsterblichen Marmorbilder.

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verschwiegnen Walde,
Wo das Schiff im Teich, wenn der Abend düftert,
Träumerisch flüstert.

R. Gottschall.

c) **Der asklepiadeische Vers und die asklepiadeische Strophe.** Es giebt einen kleinen und einen großen asklepiadeischen Vers. Die Form des kleinen ist:

– ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑

Wenn der Säugling im Arm hoffender Mütter schlief.

Die letzte Silbe ist, wie in vielen Versen des Altertums, von unbestimmter Quantität. Die Cäsur fällt immer hinter die sechste Silbe. Nimmt man in den deutschen asklepiadeischen Versen (in den antiken geht es nicht) eine trochäische Messung an, so ist der Daktylus, wie schon vorhin bemerkt wurde, nur dreizeitig, während er in der spondeischen vierzeitig sein muß. Die dreimalige Wiederholung dieses asklepiadeischen Verses in Verbindung mit dem sog. Glykoneus, der folgende Form hat: – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ –, giebt die asklepiadeische Strophe:

– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ –

Mag altrömische Kraft ruhen im Aschenkrug,
Seit Germania sich löwenbeherzt erhob;
Dennoch siehe, verrät manche behende Form
Roms ursprüngliche Seele; Roms

Jüngling seh' ich, um den stäubte des Übekampfs
Marsfeld, oder geteilt schäumte die Tiber, der
Voll kriegslustigen Sinns, gegen Cherusker selbst,
Wurfabwehrende Schilde trug.

Platen.

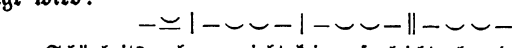
Außer dieser asklepiadeischen Strophe giebt es noch eine andere, welche mit zwei asklepiadeischen Versen beginnt, dann einen pherekrateischen (der um eine Silbe kürzer ist als der Glykoneus, also folgende Form hat: – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑) und endlich einen glykoneischen Vers enthält:

Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet, zu sehn Knidias Götterchen,
Wollt' ich Lieder, wie Schmidt singt,
Lieder singen, wie Hagedorn.

Schon glitt, zärtliche Braut, meine verlorene Hand
Nach Anakreons Spiel, rann es wie Silberton
Durch die Saiten herunter
Vom hinfliegenden blonden Haar.

Klopstock.

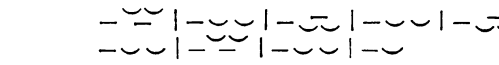
Der größere asklepiadeische Vers, welcher nicht mit anderen zu einer Strophe verbunden wird, sondern nur einzeln vorkommt, unterscheidet sich von dem kleineren dadurch, daß hinter der Cäsur noch ein viersilbiger Versfuß, bestehend aus einem Trochäus und einem Jambus, eingefügt wird:



Schönheitszauber erwirbt keiner so leicht ohne der Sprödigkeit
Mitgift. Dieses erfuhr jeder, und ich, Klagender, weiß es auch!

Platen.

d) **Die alkmanische Strophe** (nach dem Lyriker Alkman benannt). Zu den daktylischen Versen, welche in der deutschen Poesie nicht ungewöhnlich sind und sich entweder einzeln oder auch mit anderen Versen gemischt finden, gehört der alkmanische Vers, richtiger die alkmanische Strophe. In ihr verbindet sich ein daktylischer Hexameter mit einem daktylischen Tetrameter, der mit einer Senkung abschließt:



Ewig blühende Rosen umkränzen sein fließendes Haupthaar
Himmlische Rosen, von Thränen erzogen.

Außer diesen in der neueren deutschen Lyrik, namentlich seit Klopstock, ziemlich häufig angewendeten antiken Versmaßen finden sich vereinzelt auch noch andere. Dieselben sind aber in der deutschen Poesie nicht so eingebürgert und können daher hier füglich übergangen werden.

§. 20.

Die Eurhythmie.

Der Eindruck, welchen das Ohr durch die in den letzten Paragraphen besprochenen Verse und Strophen empfängt, ist im wesentlichen ein rhythmischer. Er beruht auf dem mannigfaltig geformten Wechsel von Hebungen und Senkungen, von langen und kurzen, betonten und unbetonten Silben. Schon an und für sich hat eine jede rhythmische Figur einen bestimmten Charakter. Der Trochäus drückt das Ruhige, Ernste, Sanfte, der Jambus das Frische und Belebte aus u. s. w. Es wird daher die Wahl des Vers-

maßes stets durch den Inhalt des Gedichtes bedingt sein müssen. Um eine in dieser Beziehung künstlerische Wirkung, Eurhythmie, zu erzielen, ist indes noch einiges zu beachten. Die Eurhythmie oder Maßschönheit des Verses wird besonders durch Mannigfaltigkeit und Wechsel der Wortfiguren bewirkt. Schon in den einfachsten Schematen des Verses, z. B. im iambischen und im trochäischen Verse, kann ein großer Wechsel von Wortfiguren stattfinden. Nehmen wir z. B. den trochäischen Vierfüßler:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

und setzen, wie dies gestattet ist, an Stelle der kurzen lange Silben, so erhalten wir zunächst dies Schema:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Dieses Schema, nach Wortfiguren zerlegt, giebt uns einzeln folgende besondere Figuren:

(– ⏑) (– –) – ⏑ –) (– – –) (– ⏑ –) (– ⏑ – ⏑) (– ⏑ – –) (– – ⏑ ⏑)
(– – – ⏑) (– – – –) u. a.

Demnach können in dem trochäischen Verse die verschiedenartigsten Wörter vorkommen. Durch mannigfaltigen Wechsel in Wortfiguren wird ein Vers rhythmisch wohlgestaltet.

Es wurde schon oben bemerkt, daß

a) das Aufeinanderfolgen gleicher Wortfiguren dem Verse Mattigkeit und Monotonie gebe, wie:

Freude bringen deine Worte
Meinem kranken Herzen dar u. a.

Damit soll indessen nicht gesagt sein, daß eine solche Gleichmäßigkeit der Wortfiguren niemals vorkommen dürfe. Zuweilen wird sie bezweckt und bringt z. B. im trochäischen Verse eine vom Dichter beabsichtigte Weichheit hervor, wie in Schillers „Ritter Toggenburg“:

Fordert | keine | andre | Liebe.

Eurer | Augen | stilles | Weinen, u. a.

Wie die Aufeinanderfolge gleicher Wortfiguren die Bewegung des Verses ausdruckslos macht, so wirkt ganz ähnlich

b) die Aufeinanderfolge mehrerer einsilbiger Wörter, wie in den Versen von Goethe und Schiller:

Hat er sich in der Weltkapelle.

Und du, die gern mit ihr sich gattet.

Sie wird erst mit dem Strom und schwindet.

Wenn er nicht an die drei Worte glaubt.

c) Von den vielfach zusammengesetzten Wörtern, wenn sie sich im Verse häufen, gilt dasselbe. Eine derartige Versbildung bleibt immer zu tadeln, wenngleich unsere klassischen Dichter diese Gesetze zuweilen

überſehen. Beabſichtigt und rhythmiſch wirkſam ſind die zuſammengeſetzten Wörter in:

Ein Regenſtrom aus Felſenriſſen,
Er kommt mit Donners Ungeſtüm,
Bergtrümmer folgen ſeinen Güſſen,
Und Eichen ſtürzen unter ihm.

Schiller.

IV. Abſchnitt.

Vom Klange des Gedichtes.

§. 21.

Laut-, Silben- und Wortklang.

Jede Wortfigur hat eine rhythmiſche und eine melodiſche, d. h. klingende Bewegung. Wie in der Muſik eine künſtleriſche Wirkung durch die Vereinigung von Rhythmus, Melodie und Harmonie, d. h. von Tönen erzielt wird, welche ſich durch die Aufeinanderfolge von Länge und Kürze, von Höhe und Tiefe, teils im Einzel-, teils im Zuſammenklange (Harmonie) voneinander unterſcheiden, ſo giebt es auch in der Sprache des Dichters neben der rhythmiſchen Bewegung ein tönendes Element, welches an hoch-, tief- und gleichklingenden Tönen erkennbar iſt. Wir müſſen danach beim Gedichte außer der rhythmiſchen noch eine melodiſch-harmoniſche Seite in Betracht ziehen, um damit die Form des Gedichtes in ihrem ganzen Umfange zu erfaſſen. — Es braucht nicht bewieſen zu werden, daß dem Worte, der Silbe, dem Laute ein Klang inwohnt. In betreff des letzteren iſt zu beachten, daß nicht nur der Vokal, ſondern auch der Konſonant mehr oder weniger klingt. Wie ferner den rhythmiſchen Grundfiguren, ebenſo kann auch den Elementen des klingenden Wortes, d. h. den Lauten ein beſtimmter Charakter zugeſchrieben werden. Muſikaliſche Bedeutung erhalten ſie freilich erſt in der Silbe und im Worte; es läßt ſich aber annähernd auch über den Laut allein mancherlei feſtſtellen.

a) Der Klang der Vokale. Bei einer Vergleichung der fünf reinen Vokale a, e, i, o, u hat man im allgemeinen angenommen, daß mit dem Laute a ſich die Vorſtellung des Klaren und Kräftigen, mit e die des Hellen und in der Dehnung des Leeren, mit i die des Innigen und Lieblichen, mit o die des Hohen, Großartigen, mit u die des Dunkeln, Furchtbaren verbindet, während in den Miſchlauten ä der Ausdruck des Gährenden, Gefährlichen, in ö der des Tröſtenden, Tönenden, in ü der des Trüben, Sündigen, Rührenden u. ſ. w. liege. Es werden ſich dieſe Be-

stimmungen vielfach erweitern lassen; man wird anerkennen müssen, daß ihnen ein richtiges musikalisches Gefühl zu Grunde liege. Über die Laute au, ei, eu und äu hat man ähnliche Klangbestimmungen festgestellt, auf die wir nicht weiter eingehen, weil der Gegenstand eine sehr ausführliche Behandlung zuläßt, hier aber nur Andeutungen gegeben werden können.

b) Der Klang der Konsonanten. Die Wirkung der Konsonanten hält sich meist zwischen dem Harten und Weichen, wie man denn auch harte und weiche Konsonanten unterscheidet. So wird den Lauten b, l, w die Wirkung des Sanften und Lieblichen, den Lauten r, p, z, sp, sr, st die des Harten und Scharfen zugeschrieben. Es versteht sich von selbst, daß die musikalische Wirkung teils von der Verbindung der Konsonanten mit dem darauffolgenden Vokale, teils von einer größeren oder geringeren Häufung derselben abhängig ist.

§. 22.

Die Klangfiguren.

Aus dem Zusammenklingen bestimmter Vokale und Konsonanten entsteht in der Sprache nicht selten eine musikalische Einwirkung auf das Gehör, durch welche die begrifflichen Vorstellungen, der Inhalt der Worte gleichsam im Tone verständlich werden. Der Gedanke erhält so eine sinnlich wirksamere Gestalt. In scharfer Ausprägung heißt eine derartige Einwirkung Klangfigur. Die allgemeinste, den übrigen gewissermaßen zu Grunde liegende Figur ist:

1) Die **Onomatopöie** (Schallnachahmung). Schon Wörter, ohne Beziehung auf einen begrifflichen Inhalt im Satze, werden mit dieser Figur bezeichnet. Der Klang muß dem Begriffe des Wortes für sich selbst entsprechen. So sind Wörter wie: sausen, säuseln, murmeln, schmettern, krächzen, knarren, donnern für sich ganz allein schon Onomatopöieen.

2) Die **Allitteration** (Stab- oder Buchstabenreim), die älteste Form eines Gleichklanges von Konsonanten, die sich am Anfange von zwei aufeinanderfolgenden Halbversen wiederholten. Im Volke hat sich die Allitteration nur noch in sogenannten Wortpaaren erhalten, wie: **L**uft und **L**iebe, **M**ann und **M**aus, **H**aut und **H**aar.

> Die **H**elden warfen den **H**arnisch und **h**ingen das Schwert
> Über die Panzer-**R**inge, da sie **r**itten zum Kampf.
> **H**ildebrand, **H**eribrands Sohn, der **H**ochgeborne.
>
> Hildebrandslied.

Die heutige Poesie bedient sich der Allitteration, um ganz bestimmte musikalische Wirkungen zu erreichen. So drücken folgende Allitterationen entschiedene Weichheit aus:

> **W**onne **w**eht von Thal und Hügel,
> **W**eht von Flur und **W**iesenplan,
> **W**eht vom glatten **W**asserspiegel,
> **W**onne **w**eht mit **w**eichem Flügel
> Des Piloten **W**ange an.
>
> Bürger.

Wo Liebe lebt und labt, ist lieb das Leben.

Schlegel.

Dagegen Furcht und Entsetzen:

Hohler und hohler hört man's heulen.

Schiller.

Mit der vortrefflichsten Wirkung hat neuerdings Wilhelm Jordan in seinem Nibelungen-Epos die Alliteration angewendet.

Als Beispiel lassen wir hier die ersten Verse des Vorgesanges zu dem genannten Epos folgen:

Ich wage zu wandeln verlassene Wege
Zur fernen Vorzeit unseres Volkes,
Erwache denn, Weise voll Kraft und Wohllaut,
Die Mutter Natur germanischem Munde
Eingebildet und angeboren,
Wie draußen im Busche Drossel und Buchfink
Lockruf und Lied von der Meisterin lernten.
Wie verstummte sie denn? so fraget ihr staunend.
Vernehmt, wie sie starb, wie sie nun auferstanden.

Folgende Alliterationen haben den Ausdruck des Hämischen oder Ironischen:

Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.

Goethe.

Weil sie mir schön schien, schien ihr Schielen mir auch Schönheit.

Rückert.

Der Stabreim war in der deutschen Poesie das ursprüngliche Bindemittel der Verse. Dies ersehen wir z. B. aus den Merseburger Zaubersprüchen und aus dem Hildebrandsliede in seiner ältesten Gestalt.

3) Die **Assonanz** (Stimmreim), eine schon im Mittelalter angewandte Figur, ist die Wiederholung und Hervorhebung ein und desselben Vokals, der, wenn er in den Schlußworten zweier Verse vorkommt, dem Reime fast ganz gleich klingt. Aus den Beispielen:

Wer da ein Dieb war
Und sich gerettet sah,
Der fing zu fasten an
Und ward ein guter Mann.

Ludwigslied.

Er ist niemals gestorben,
Er lebt darin noch jetzt,
Er hat, im Schloß verborgen,
Zum Schlaf sich hingesetzt.

Rückert.

kann zugleich der Übergang von der Assonanz zum Reim wahrgenommen werden. Eine Verbindung der Assonanz und des Reimes findet sich in folgender Strophe:

In frühen Kindestagen
Aus Trutz und frevlem Mut
Entlief der Burg zu Santen
Siegfried, ein Recke gut.

Tieck.

4) Die **Annomination** bringt durch mehrfache Wiederholung ein und desselben Wortes, wenngleich nicht immer in ein und derselben Form, musikalische Färbung in einen Gedanken. Z. B.:

Aber der Hörenden floß die schmelzende Thrän' auf der Wang' hin;
So wie der Schnee hinschmilzt auf hochgescheitelten Bergen,
Welchen der Ost hinschmelzte, nachdem der West ihn geschüttelt,
Daß von geschmolzener Nässe gedrängt abfließen die Bäche:
Also schmolz in Thränen der Gattin liebliches Antlitz.

Voß.

5) Die **Epanalepsis** beginnt und schließt einen Satz mit gleichen Wörtern:

Endlos unter mir seh' ich den Äther, über mir endlos.

Schiller, Spaziergang.

6) Die **Kongruenz** und **Harmonie** stehen der Alliteration ziemlich nahe; sie sind auch Tonmalerei durch Buchstaben, diese Buchstaben brauchen aber nicht gleich zu sein. Z. B.:

Rege dich, du Schilfsgeflüster!
Hauche leise, Rohrgeschwister!
Säuselt, leichte Weidensträuche,
Lispelt, Pappelzitterzweige.

Goethe.

Majestätisch prächtig nun,
Wie des Donners Orgelton,
Stürmend von hinnen jetzt, wie sich von Felsen
Rauschende, schäumende Gießbäche wälzen,
Holdes Gesäusel bald,
Schmeichlerisch linde,
Wie durch den Espenwald
Buhlende Winde,
Schwerer dann und melancholisch düster,
Wie durch toter Wüsten Schauernachtgeflüster.

Schiller.

7) Das **Wortspiel** ist die Anwendung derselben oder stammverwandter Wörter in verschiedener Bedeutung:

Mein Sohn, das sind die Schlegler, die schlagen mutig drein.

Uhland.

Freiburg ist eine sichre Burg der Freien.

Schiller.

Eine Stell' im Stalle ist besser
Als Bestallung zur Ehrenstelle.

Rückert.

§. 23.

Der Reim.

Der Reim ist ein in zwei verschiedenen Worten dem Ohre vernehmbarer Gleichklang, zu dessen Hervorbringung der Gleichlaut wenigstens eines Vokals und des darauf folgenden Konsonanten gehört.

Der Reim ist die vollendetste der Klangfiguren. Er ist der vollständigste Gleichklang von Sprachlauten und findet sich ebenso, wie die Allitteration im Munde des Volkes, in sprichwörtlichen Wendungen: „Eile mit Weile", „schlecht und recht", „Gut und Blut". Ja, das poetische Sprichwortgefühl im Volke drängt sogar auf den Reim hin, wenn man Reimbildungen betrachtet, wie: „Gunst ist nicht umsunst", „wie der Herre, so 's Gescherre".

Bei der geschichtlichen Entwickelung des Reimes muß auf die ältesten Klangfiguren zurückgegangen werden. Allitteration und Assonanz, d. h. gleiche Konsonanten und ungleiche Vokale oder gleiche Vokale und ungleiche Konsonanten wechseln in den frühesten Zeiten mit vollständigen Reimen (Otfried). Heinrich Veldek (c. 1180), das Vorbild der höfischen Lyriker, gab ein Jahrhundert hindurch auch für den Gebrauch regelrechter Reime Muster; dann herrschte bis in das achtzehnte Jahrhundert ziemliche Willkür, so daß Wortverstümmelungen und unerlaubte Silbenanfügungen nicht ungewöhnlich wurden.

Seitdem man eine feste und möglichst bestimmte Silbenmessung der deutschen Sprache gewonnen hatte, trat der Reim etwas in den Hintergrund, und man hielt ihn für ein bloßes Ersatzmittel mangelnder Quantität (so namentlich Klopstock). Die späteren klassischen Dichter Deutschlands nahmen ihn wieder auf, und mit Recht. Denn die Beachtung der Quantität in der Weise, daß wir durch sie die Fähigkeit erlangen, die Versarten des Altertums vollständig nachzubilden und eine übermäßige Schätzung dieser Versarten, weil sie der klassisch-antiken Poesie angehören, führt von dem Idiom unserer Sprache ab. Zur Bewahrung der Eigentümlichkeit germanischer Poesie gehört wesentlich der Reim.

Im besonderen ist bei der Reimbildung folgendes zu beachten:

1) **Charakter des Reims.** Nach der Zahl und dem Gewichte der Silben, aus denen der Reim besteht, richtet sich die Wirkung dieser musikalischen Figur auf das Gehör. Der Klang macht entweder den Eindruck des Kräftigen oder des Lieblichen, oder seine Wirkung hält sich in der Schwebe. Danach ist folgendes zu unterscheiden:

a) **Der männliche** oder **stumpfe Reim** ist einsilbig und muß aus einer langen (betonten) Silbe bestehen. Sein Charakter ist kräftig und entschieden, besonders wenn er nicht mit weiblichen Reimen wechselt:

Sohn, da hast du meinen Speer,
Meinem Arm wird er zu schwer.

Stolberg.

b) **Der weibliche** oder **klingende Reim** ist zweisilbig und bildet die Figur des Trochäus. Er hat einen sanften, ernsten Charakter:

Ihr verblühet, süße Rosen;
Blühet, ach! dem Heimatlosen.

Goethe.

c) **Der ſchwebende Reim** hat die Figur des Spondeus; ſeine Wirkung liegt zwiſchen dem männlichen und weiblichen Reim:

Getrieben von der grauſen Reimſucht,
Gleichwie ein Bär, der Honigſeim ſucht.

Voß.

d) **Der gleitende Reim** hat die Form des Daktylus und findet ſich erſt bei neueren Dichtern. Er beſitzt einen beſonderen Wohllaut und kann, an gehöriger Stelle angebracht, von außerordentlicher Wirkung ſein. Das Ätheriſche, das z. B. in folgenden Verſen Goethes liegt:

Roſen, ihr blendenden,
Balſam verſendenden!
Flatternde, ſchwebende,
Heimlich belebende,
Eilet zu blühn!

würde ſich durch nichts anderes ſo gut, als gerade durch den gleitenden Reim darſtellen laſſen. Wechſeln die drei Silben in ihrem Gewicht, ſo verliert ſich das Charakteriſtiſche, und der Reim artet leicht in Künſtelei aus. So in folgenden Beiſpielen:

Wenn du biſt der Gier der Augen zugethan,
O, ſo iſt's um deines Herzens Ruh gethan.

Hieß mich niederſetzen inmitten der Heerrunde
Und fuhr mit Würde fort in der Lehrſtunde.

Rückert.

e) **Der Doppelreim** wird ſtets aus zwei Wörtern gebildet. Z. B.

Aus der hellen Tiefen Grund,
Die dort unten ſchliefen, kund,
Die in ſtillen Räumen funkeln,
Die in Dämmerträumen dunkeln.

v. Sallet.

Der Lehrer ſprach: Du Witzzunge, du Blitzjunge!
Dann rief er: Ringlöckchen, Springböckchen!

Rückert.

f) **Der reiche Reim** kommt meiſtens in den aus dem Perſiſchen entlehnten Ghaſelen vor; ſeine Eigentümlichkeit beſteht darin, daß ſowohl vor als nach dem Reime ſich gleiche Worte wiederholen. Selbſtverſtändlich wird dadurch der Gleichklang vielſilbig:

Wer ſeine Augen ſtets am rechten Orte hat,
Zum rechten Sinne ſtets die rechten Worte hat,
Der iſt der wahre Dichter, der den Schlüſſel,
Den rechten Schlüſſel zu der rechten Pforte hat!

Bodenſtedt, Lieder des Mirza-Schaffy.

g) **Der gleiche (identiſche) Reim** iſt eigentlich kein Reim, weil er in der Wiederholung desſelben Wortes beſteht, er kann aber doch eine für den Sinn charakteriſtiſche Wirkung haben, z. B.:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tauſendmal!

Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl eintauſendmal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Wie hunderttauſendmal.

Goethe.

Ritter, treue Schweſterliebe
Fordert keine andre Liebe.

Schiller.

h) **Der Kehrreim (Refrain) und das Echo.** Der erſtere tritt am Schluß einer Strophe als Wort- oder Verswiederholung auf; wie bei Körner das „Hurra" im Schwertliede, oder „Die Sonne bringt es an den Tag" bei Chamiſſo. Das Echo bildet einen ſinnigen Nachhall zu einem Endreim:

Hör' Echo du im Thale drunten! — Unten.
Baumzweige über meinem Haupte droben! — Oben.
Ach, was bleibt mir nun noch offen? — Hoffen.

Tieck.

Hier bin ich einſam, keiner hört die Klage, — Klage.
Niemand vertrau' ich mein verzagtes Stöhnen. — Tönen.
Soll ich ſtets ungeliebt der Spröden frönen? — höhnen.
Wie lang harr' ich umſonſt, daß es mir tage? — Tage.

Schlegel.

2) **Reinheit des Reims.** Die Vokale in den ſich reimenden Wörtern müſſen

a) proſodiſch von gleichem Werte ſein. Es reimen ſich demnach die Silben bar und bar, Haar und Schar, Fall und Knall, ebenſo Haus und Maus, rein und fein, ziehn und fliehn. Dagegen ſind Tönungen, wie lehren und währen, hört und währt u. a., nicht als reine, ſondern als unreine Reime anzuſehen. Wir dürfen Beiſpiele wie folgende:

Der Strom brauſt unter ihr ſpat und früh,
Speit ewig hinauf und zertrümmert ſie nie.

Schiller.

Im Schatten ſah ich ein Blümchen ſtehn,
Wie Sterne leuchtend, wie Äuglein ſchön.

Goethe.

nicht als nachahmungswert hinſtellen, wenngleich wir ſie in den Strophen klaſſiſcher Dichter finden. Iſt die Verſchiedenheit des Lautes der Vokale nur gering, ſo iſt der Reim zwar kein reiner, er verdient aber eher Entſchuldigung, wie in folgenden Beiſpielen:

Aus ſieben Schanzen jagten wir
Die Mützen von dem Bär,
Da, Friedrich, ging dein Grenadier
Auf Leichen hoch einher.

Gleim.

Trägt's nicht länger mehr
Und verläßt das Heer.

Schiller.

b) Was von der Unreinheit des Reims in betreff des Vokals gilt, läßt sich in derselben Weise von dem auf den Vokal folgenden Konsonanten sagen. Weiche Zungen-, Lippen- oder Gaumenlaute dürfen keinen harten gegenüberstehen, selbst bei völliger Gleichheit des Vokals. Danach sind folgende Reime zu verwerfen:

Erspähe mir des Gegners Blöße
Und stoße tief ihm ins Gekröse.

Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoße.

Sie füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,
Und der Jüngling sich also zum König wandte.

Schiller.

Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen.

Goethe.

Steht aber in einem einsilbigen Reim ein scharfer Konsonant einem weichen gegenüber, so ist der Reim zu entschuldigen, wie in folgenden Beispielen:

Auf grünem Teppich, hoch umlaubt,
Hebt er den Helm von seinem Haupt.

Schlegel.

Und ein Edelknecht sanft und keck, —
Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg.

Schiller.

Findet bei der Ungleichheit der Konsonanten auch noch eine prosodische oder tönende Ungleichheit des Vokals statt, wie in büßen und missen, Zweige und Sträuche, so sind die Reime durchaus zu tadeln.

c) Vor allem muß der Reim den Accent haben. Falsch ist daher:

Wie die Engel möcht' ich sein,
Ohne Körperschranke,
Deren Unterredung ein
Tönender Gedanke.

Nur der Espe Krone
Ließ die Blätter ohne
Beben in die Lüfte ragen.

Rückert.

Der Reim muß eine gewisse Fülle haben. Man vermeidet dabei aber Häufung von Konsonanten, weil diese sein Wesen, Gefälligkeit und Anmut, verkümmern.

d) Nächstdem ist bei Reimstrophen von größerem Umfange

Abwechſelung der Vokale notwendig, weil die mehrmalige Wiederholung ein und desſelben Vokals, wenn auch mit verſchiedenen Konſonanten verbunden, Einförmigkeit herbeiführt, wie in dem Beiſpiele:

Hoch klingt das Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang,
Wer hohen Muts ſich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Geſang.
Gottlob, daß ich ſingen und preiſen kann,
Zu ſingen und preiſen den braven Mann.

Bürger.

e) Ebenſowenig darf man ein und dasſelbe Wort als Reim wiederholen, ſelbſt dann nicht, wenn es nur der äußeren Form nach als ein und dasſelbe erſcheint, z. B. Reich und reich, arm und Arm, weiſe und Weiſe, oder auch tot und Tod. Fälle, in welchen eine Wiederholung beabſichtigt wird, trifft natürlich kein Tadel. Hierzu gehört z. B. die Wiederholung in folgendem Epigramme:

Nichts geht über den Wein,
Sagt mein Kellner; allein
Er geht über den Wein.

Leſſing.

f) Dem Reim zu gute darf man ſich keine Verletzung grammatiſcher Geſetze erlauben, etwa Wörter verſtümmeln oder Provinzialismen anwenden, wie:

Der Knabe zurückgelaufen kam,
Es wußte niemand, doch beide zuſamm'.

Goethe.

3) **Stellung des Reims.** Die Stellung des Reims iſt eine ſehr verſchiedene. Die urſprünglichſte iſt die am Ende der Verſe (Endreim), jedoch findet er ſich auch in der Mitte und ſogar am Anfange der Verſe. Ebenſo hat die Verſchlingung der Reime am Ende der Verſe im Laufe der Zeit an Mannigfaltigkeit gewonnen. Danach führen die Reime verſchiedene Namen:

a) **Der gepaarte Reim** iſt der, in dem unmittelbar aufeinanderfolgende Verſe ſich reimen: a a b b oder a a a b b b. In einer langen Kette heißt er auch wohl **Schlagreim.**

Die Tugend hab' ich nie gelobt,
Die nimmer ſich im Sturm erprobt;
Die Weisheit hab' ich nie geprieſen,
Die nie im Leben ſich erwieſen. u. ſ. w.

Bodenſtedt.

Wie der Geſang
Zum Herzen klang,
Vergeſſ' ich nimmer mein lebenlang.

Reinick.

b) **Der gekreuzte oder Wechſelreim,** a b, a b, iſt aus folgendem Beiſpiel zu erkennen:

Wer Weisheit nur aus Büchern lernt
Und selbst nicht weise denkt und lebt,
Wird immer mehr von ihr entfernt,
Je mehr er ihr zu nahen strebt.

Bodenstedt.

c) **Der umarmende Reim** hat die Figur abba:

Venedig liegt nur noch im Land der Träume
Und wirft nur Schatten her aus alten Tagen,
Es liegt der Leu der Republik erschlagen,
Und öde feiern seines Kerkers Räume.

Platen.

d) **Der verschränkte Reim** hat die Figuren: abcabc — aacbbc — abcbac.

Kaum genießen wir des neuen Dranges,
Als schon die Trennung unser Glück vermindert,
Beschieden uns vom prüfenden Geschicke.
Doch ihres innigen Zusammenhanges
Erfreun die Geister sich noch ungehindert;
Es ruhn auf goldner künft'ger Zeit die Blicke.

Platen.

e) **Der unterbrochene Reim** (in der Form abcb) ist von Heine in seinem Buch der Lieder fast ausschließlich angewandt, wie z. B.

Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.

Heine.

Er kommt auch in größeren Gedichten bei Goethe und Schiller öfters vor.

Bei Bildung von Strophen aus mehr als vier und sechs Versen ist der Wechsel, die Paarfolge, die Verschränkung und Umarmung natürlich den mannigfaltigsten Veränderungen unterworfen, und es wird dadurch oft der schönste Wohlklang erzielt.

Während der Endreim der älteste und am häufigsten angewandte ist, ist der Reim am Anfang oder in der Mitte seltener. Die so gestellten Reime arten meistens in Künstelei aus, können aber doch, wenn das Klangspiel mit dem Inhalt des Gedichtes harmoniert, von angenehmer Wirkung sein.

f) **Der Anfangsreim** ist schon deswegen nicht auffallend, weil das Gehör auf diese Stellung der Reimworte zu wenig vorbereitet ist:

Klinget der Flöten süßer Klang
Hell durch die Abendkühle,
Schwinget sich rasch das Thal entlang
Lustiges Tanzgewühle.

R. Prutz.

Zage nicht, wenn dich der grimme Tod will schrecken:
Er erliegt dem, der ihn antritt ohne Zagen.
Jage nicht das flücht'ge Reh des Weltgenusses,
Denn es wird ein Leu und wird den Jäger jagen.

Schlage nicht dich selbst in Fesseln, Herz, so wirst du
Klagen nicht, daß du in Fesseln seist geschlagen.

Rückert.

Rückert verbindet mit dieser Reimbildung, in der ohnehin ja noch der Endreim zur Anwendung kommt, nicht selten anderweitige Laut- und Silbenspiele durch Zurückwerfung und Hinüberziehung des Lautes und zeigt durch dergleichen Klangspiele, daß er ein Meister der Verskunst und Reimkünstelei ist. Namentlich ist dies der Fall in seinen dem Orient entlehnten Dichtungsarten:

Zur Au
Des Paradieses blicke! Der Erde Grund ist zu rauh.
Zu Rauch
Wird werden der Erde Schmelz und des Himmels Azur auch.
Thu' nimmer,
Was die meisten thun immer.
O nähre
Dich lieber ohn' Ähre als ohn' Ehre.

Rückert.

g) **Der Binnenreim** läßt auf ein Wort innerhalb desselben Verses einen Reim folgen:

Sie kommen und zeigen und neigen sich all
Unzählige, selige Leute.

Das toset und koset solange,
Verschwindet zuletzt mit Gesange.

Goethe.

h) **Der Mittelreim** stellt in der Mitte zweier aufeinanderfolgenden Verse einen Reim auf. Ihn kannte schon das Mittelalter:

Uns ist in alten mären wunders vil geseit,
Von helden lobebären, von grozer kuonheit.

Nibelungenlied.

Wie haben da die Gerber so meisterlich gegerbt!
Wie haben da die Färber so purpurrot gefärbt!

Uhland.

In Verbindung mit dem Doppelreim kann dieser Reim ein Gedicht zu einem tönenden Wellenspiel machen:

Gern mag an des Meeres Wellen wohl der Wandrer lauschend liegen,
Wie sie rollen, wie sie schwellen, voll Musik sich rauschend wiegen!
Leiser Sang, emporgetragen aus der hellen Tiefen Grund,
Giebt von alten Wundersagen, die dort unten schliefen, kund.

v. Sallet.

i) **Der Kettenreim**, den ebenfalls schon das Mittelalter kannte, bringt den Schluß des einen Verses mit der Mitte des folgenden in ein Reimverhältnis, so gewissermaßen die Figur einer Kette bildend:

Wenn langsam Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette fließet still das Leben,

Wird jeder Wunsch verschweben in dem einen:
Nichts soll des Daseins reinen Fluß dir stören.
Läßt du dein Herz bethören durch die Liebe,
So werden alle Triebe losgelassen,
Der Kraft in vollen Massen sich entladen. u. s. w.

F. Schlegel.

§. 24.

Die Euphonie.

Wie die Eurhythmie ein wohlthuendes Verhältnis zwischen Hebung und Senkung herbeizuführen und dabei nicht nur auf eine richtige, sondern auch auf eine ästhetische Befolgung aller den Vers betreffenden Gesetze zu achten hat, so muß die Euphonie (Wohlklang) besonders den Klang der Laute und Worte, vor allem also die Behandlung des Reimes und der Klangfiguren ins Auge fassen. Der Hauptfeind der Euphonie ist die Eintönigkeit (Monotonie). Sie wird durch mannigfaltigen Vokalwechsel innerhalb des Verses vermieden, und der Dichter muß sich daher:

a) vor Häufung gleicher Vokale hüten. Verse, wie folgende:

Es schwelgt das Herz in Seligkeit.

Den schlechten Mann muß man verachten.

Und dazu ward ihm der Verstand,
Was er erschafft mit seiner Hand.

Schiller.

sind wegen Wiederholung derselben Vokale etwas monoton. Dagegen sind:

Ob auch das Roß sich grauend bäumt
Und knirscht und in den Zügeln schäumt,
Und meine Doggen ängstlich stöhnen,
Nicht rast' ich, bis sie sich gewöhnen.

Schiller.

Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt:
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

Goethe.

euphonisch schön gebildet. Es sind aber noch andere, den Wohlklang betreffende Vorschriften von Wichtigkeit. In bezug auf die Konsonanten ist

b) die Aufeinanderfolge von Zusammenziehungen und schwer auszusprechenden Konsonantverbindungen zu vermeiden. Nicht anwendbar sind also Worte, wie: stampft, Kopfschmerz, Glücksstern. Hierher zählen wir auch:

c) unstatthafte Elisionen. Die Elision (Ausstoßung eines Lautes) kann am Anfange eines Wortes vorkommen, z. B. „'ne" „'nen" statt „eine", „einen", „ich's", „war's", „hat's" statt „ich es", „war es", „hat es", in der Mitte, wie: „red't", „Hauf's" statt „redet", „Hauses", „sel'ge"

ſtatt „ſelige“ und am Schluß, wie: „Güt'“, „ich lebt'“ ſtatt „Güte“, „ich lebte“. Der Sprachgebrauch und ein feines Gefühl laſſen leicht erkennen, welche Eliſionen zu verwenden ſind. Ebenſo iſt

d) die unnötige Anhängung des ſtummen e, wie: „Herze“, „Glücke“, „zurücke“, „gerne“, höchſtens in komiſchen und volkstümlichen Gedichten zu geſtatten. In das Gebiet des Wohllauts gehört endlich:

e) die Vermeidung des ſchon von den alten Dichtern in der Versbildung verpönten Hiatus. Der Hiatus entſteht durch Aufeinanderfolge zweier zu verſchiedenen Silben oder Wörtern gehörenden Vokale. Mitten im Worte iſt er natürlich nicht zu vermeiden und hier wirkt er auch nicht ſo unangenehm. Aber in der Aufeinanderfolge zweier Wörter, von denen das eine mit einem Vokale ſchließt und das andere mit einem Vokale anfängt, kann er ſehr unangenehm klingen. Sind die Vokale verſchieden, ſo läßt ſich die Härte ertragen, beſonders wenn beide Wörter eng zuſammengehören, wie dies beim Artikel die, eine und bei dem Fürwort ſie, erſtere mit einem Hauptworte, letzteres mit einem Zeitworte verbunden, der Fall iſt. Sind die Vokale aber gleich und berühren ſich beſonders die Vokale e, ſo wirkt der Hiatus unangenehm, was auch der Fall iſt, wenn die Vokale e und i zuſammenſtoßen. Daher muß da, wo es angeht, der Vokal des erſten Wortes entfernt werden, wie in folgenden Beiſpielen:

Vor deren Aug' allein ſie hüllenlos erſcheint.

Wo ſie mit dem finſtern Gatten
Freudlos thronet, ſtieg' ich hin.
Schiller.

Eine beide Vokale trennende rhythmiſche Pauſe oder ein Interpunktionszeichen wirken mildernd:

Steht dann vor ihrem münd'gen Sohne — entſchleiert als Urania.

Glückſelige, die ſie — aus Millionen
Die Reinſten — ihrem Dienſt geweiht.
Schiller.

§. 25.

Die Klang- und Reimſtrophen.

Es giebt, namentlich ſeitdem wir mit der Litteratur des Orients und der romaniſchen Völker bekannt geworden ſind, auch im Deutſchen eine nicht unbedeutende Anzahl der jenen Poeſieen nachgebildeten Strophenformen, welche teils die rhythmiſche Grundlage größerer Gedichte bilden, teils auch für ſich als ſelbſtändige Gedichte auftreten. Das tönende Element tritt in ihnen nach beſtimmten Geſetzen auf, teils im Klange von Lauten und Wörtern, teils in beſtimmten vorgezeichneten Reimverſchlingungen. Sie gehören daher in den vom Klange des Gedichtes handelnden Abſchnitt. „Der Dichter ſchaukelt ſich wie ein geſchickter Ruderer mit kunſtfertigen Wendungen auf den Wellen ſeiner Empfindung und ſieht in reiner Betrachtung ihrem plätſchernden Wellengekräuſel zu.“ Viſcher.

1) Die **Ottave** oder **Stanze** (Ottave rime) besteht aus acht, meistens fünffüßig-iambischen Versen und enthält drei Reimpaare, die entweder durchgängig weiblich sind oder als männliche und weibliche wechseln. Sie ist die heroische Strophe der Italiener und wird von deutschen Dichtern besonders zu pathetisch-lyrischem Ausdruck benutzt. Die Reimfigur ist folgende: a b a b a b c c.

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
Und alles war erquickt, mich zu erquicken.

Goethe.

In dem angeführten Beispiele ist sie der Bestandteil eines Gedichtes; sie tritt jedoch auch als selbständiges Gedicht auf und wird nicht nur iambisch, sondern auch trochäisch und in gemischten Versfüßen behandelt. Dasselbe gilt von den Stanzen, in welchen, wie in Wielands „Oberon" und in E. Schulzes „Bezauberte Rose" die Länge der Verse verschieden ist.

2) Die **Siciliane** ist ebenfalls eine achtzeilige Stanze, sie enthält aber nur zweireimige Verse. Sie wird von Rückert öfters gebraucht. Ihre Form ist: a b a b a b a b.

In Meeres Mitten stehet ein Altar,
Gebaut aus Perlenmuscheln und Korallen,
Wohin man sieht an einem Tag im Jahr
Meerbräute und Meerbräutigame wallen.
Die Bräute tragen langes grünes Haar
Und haben Augen, leuchtend wie Kristallen,
Ein Priester steht und segnet Paar um Paar,
Wozu im Windzug Meeresorgeln hallen.

Rückert.

3) Die **Spenser-Stanze**, so genannt nach dem englischen Dichter Edmund Spenser (1555—1595), der sie in dem romanischen Epos „Die Feenkönigin" anwendet, verbindet acht Verse in der Reihenfolge a b a b b c b c, zu denen dann noch ein mit dem letzten Verse sich reimender Alexandriner gefügt wird.

Wo sich das Rückgrat muß zum Nacken fügen,
Drang bis ans Herz die Todeswaff' ihm ein;
Er zuckt, fährt auf und will nicht unterliegen,
Doch fällt er langsam unter Siegesschrein,
Streckt sonder Kampf und Brüllen sein Gebein.
Man schleppt die Leich' auf den bekränzten Wagen;
Kein Anblick kann den Pöbel mehr erfreun.
Vier Hengste, die wild stampfend von sich schlagen,
Mit dem Gefallnen nun blitzschnell von dannen jagen.

Byron, Harolds Pilgerfahrt.

4) Das **Sonett** (Klanggedicht, suonare, klingen), aus Italien entlehnt, ist in der deutschen Poesie zu großer Vollendung ausgebildet worden. Es besteht aus vierzehn Versen, von denen die ersten acht und die letzten sechs untereinander durch Reime verschlungen sind. Die ersten acht Verse dürfen nur zwei Reime haben, welche in ganz bestimmter Verschränkung und zwar so auftreten, daß sich die Verse 1, 4, 5, 8 und 2, 3, 6, 7 reimen. Die Form ist demnach:

1) abbaabba. 2) abab abab. 3) abab baab. 4) abab baba.

Von diesen vier Arten der Reimverschlingung ist die erste die im Deutschen gewöhnlichste. Die beiden Strophen zu vier Zeilen heißen Quartette.

Die beiden dreizeiligen (Terzette) sind meist in folgender Weise untereinander verschlungen:

1) abaaba. 2) ababab. 3) abbbaa. 4) abcabc. 5) abccba.
6) abcbca u. s. w.

Bei diesen Reimverschlingungen findet fast immer ein Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen statt, und je verschiedener der Vokalklang in den Reimen ist, desto besser klingt das Gedicht. Der Inhalt wird gewöhnlich so verarbeitet, daß der Grundgedanke im letzten Terzett hervortritt.

Da es nicht immer möglich ist, einen Gedanken in der engen Form des Sonetts vollständig darzulegen, so gaben schon die Italiener den Sonetten Zusätze oder fügten mehrere Sonette aneinander, um so durch die Form nicht zu sehr gebunden zu sein. Auf diese Weise entstand das von den Deutschen selten nachgeahmte Sonett mit dem Schweif (il sonetto collo coda), welches dem zweiten Terzett noch eins in der Weise anhängte, daß der erste und dritte Vers nur halb, aber mit gleichem Reime gebildet wurden. In einer zweiten Art, den korrespondierenden Sonetten (sonetti a risposta) enthält ein zweites Sonett die Reimklänge des ersten und beginnt gewöhnlich mit dem letzten Verse des ersten. Der Sonettenkranz, eine dritte Art der Erweiterung, besteht aus fünfzehn Sonetten, in denen der erste Vers eines jeden mit dem letzten Verse des vorangegangenen vollständig übereinstimmt, und das ganze fünfzehnte Sonett aus den übereinstimmenden Versen der vorangehenden vierzehn Sonette hintereinander gebildet ist. Dieses fünfzehnte, sogenannte Meistersonett muß vom Dichter selbstverständlich zuerst gemacht werden. Der berühmteste italienische Sonettendichter ist Petrarca. In Deutschland ist diese Form seit dem 17. Jahrhundert (Martin Opitz, Paul Fleming u. a.) bis in die Gegenwart hinein von allen romanischen Klanggedichten am meisten angewendet worden.

Das Sonett.

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir ernst in abgemess'nen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen;
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Goethe.

5) Die **Terzine**, eine Strophenform, die schon den Troubadours bekannt war und die bei Dante in der göttlichen Komödie vorkommt, besteht aus drei fünffüßigen iambischen Versen, die in ihren Endreimen so verschlungen sind, daß sich in jeder Terzine der erste Vers mit dem dritten, der zweite mit dem ersten der folgenden Strophe reimt. Da die einzelnen Strophen untereinander so verschlungen sind, daß keine von der anderen abgelöst werden kann, so muß die letzte Terzine einen überzähligen Vers erhalten, also aus vier Versen bestehen. Auch diese Strophe ist von vielen Dichtern angewendet worden. Chamisso behandelt sie mit großer Meisterschaft in seinen beschreibenden größeren Gedichten (so z. B. in Salas y Gomez).

Francesco Francias Tod.

Francesco Francia war zu seiner Zeit
Italiens Stolz, gerühmt von allen Zungen
Als Aurifex und Maler weit und breit.
Zu ihm, dem Alten, ist der Ruf gedrungen
Vom jungen Römer, welcher sondergleichen
Sich früh gar hohen Künstlerruhm errungen.
Zwar konnt' er noch zu sehen nicht erreichen
Ein Werk von ihm, doch haben sie geehret
Einander und gewechselt Freundschaftszeichen.
Ihm wird die Freude jetzt, die er begehret;
Sieh! Jener schreibt: „Mein Bitten werde mir
Von meinem väterlichen Freund gewähret.
Ich käme selbst, doch andres hält mich hier;
Mein Bild für die San Giovanni-Kapelle,
Die heilige Cäcilie, send' ich dir.
Vertritt, mein lieber Meister, meine Stelle,
Sieh helfend nach, ob Schaden es bekommen,
Ein Riß, ein Fleck das zarte Bild entstelle;
Und hast den Pinsel Du zur Hand genommen,
Verbess're Du zugleich auch liebevoll,
Wo selber meine Kunst zu kurz gekommen.
Dann stell' es auf, das Bild, da, wo es soll,
Mit Liebe sorgend für das beste Licht,
Und nimm entgegen meines Dankes Zoll!
Dein Raphael." — Der Meister schnell erbricht
Die Kiste, zieht das Bild hervor und rückt
Es sich ins Licht und sieht und glaubt es nicht.
Er steht davor erschrocken und entzückt.
Erfüllet ist, was seine Träume waren,
Er fühlt sich selbst vernichtet und beglückt.

„Heil mir! und Preis dir, Herr! der offenbaren
Du solches noch gewollt in meinen Tagen;
Nun laß in Frieden deinen Diener fahren."
Die Jünger hörten ihn die Worte sagen,
Den letzten Laut aus seinem frommen Munde;
Nicht Antwort gab er mehr auf ihre Fragen:
Es war des alten Francias Sterbestunde.

Chamisso.

6) Das **Ritornell** ist noch jetzt in Italien eine volkstümliche Versform, die bald neckischen und satirischen, bald ernsten Inhalt hat. Es besteht aus drei Versen, von denen sich der erste und der dritte reimen. Gedichte der Art über ein bestimmtes Thema, namentlich über eine Blume, werden von den Italienern häufig improvisiert. Die Dichter knüpfen manchmal in einer Anzahl von Ritornellen über ein Thema die sinnigsten Einfälle aneinander. Rückert hat die Form der italienischen Ritornelle mit vielem Glück nachgebildet. Andere haben das Ritornell freier behandelt, namentlich ist der erste Vers häufig ein Halbvers (Hemistich).

Ritornelle.

1.

Blüte der Mandeln!
Du fliegst dem Lenz voraus und streust im Winde
Dich auf die Pfade, wo sein Fuß soll wandeln.

2.

Zierliches Glöckchen!
Vom Schnee, der von den Fluren weggegangen,
Bist du zurückgeblieben als ein Flöckchen!

3.

Bescheidnes Veilchen!
Du sagest: „Wann ich gehe, kommt die Rose."
Schön, daß sie kommt, doch weile noch ein Weilchen.

Rückert.

7) Das **Madrigal** (von mandra die Herde, daher Schäferlied) behandelt in sechs bis elf Versen einen tändelnden und leichten Stoff und erlaubt nur zwei, höchstens drei Reimklänge.*) Diese Regel ist aber nicht immer beobachtet worden. Kleine Gedichte tändelnden Inhalts werden ebenfalls Madrigale genannt.

Lob des Frühlings.

Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sommerregen, linde Luft!

*) Die Provençalen hatten für das Madrigal den Namen madrialis, indem sie es nur zum Ausdruck materieller oder gemeiner Gegenstände brauchten. Die obige Ableitung ist wohl die richtigere. Übrigens hat dieses Gedicht eigentlich nur in der Musik eine Rolle gespielt. Die Musik schaffte im 16. und 17. Jahrhundert das Gedicht als Musiktext sogar ab und trug den Namen auf Instrumentalwerke über. Als Dichtung kam das Madrigal durch Kaspar Ziegler (1621) nach Deutschland.

Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch großer Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?

Uhland.

Eine Anzahl kleiner Gedichte von Goethe dürfte, wenn sie diese Form auch nicht streng beobachten, zu den Madrigalen zu zählen sein. Eine Reihe von Madrigalen, deren jedes folgende mit dem Schlußverse des vorhergehenden beginnt, heißt ein Madrigalenkranz.

8) Die **Kanzone**, provençalischen Ursprungs und in Italien mit Vorliebe ausgebildet,*) besteht aus mehreren Stanzen (Strophen), von denen jede innerhalb einer beliebigen Anzahl von Versen drei Reimverschlingungen enthalten muß. Die Art des Reims kann vom Dichter beliebig gewählt werden; doch müssen die einzelnen Strophen in den Reimverschlingungen der Verse sich entsprechen. Die Anzahl der Verse ist nicht bestimmt. Gewöhnlich sind es elf, dreizehn, auch wohl sechzehn Verse, die letzte Zahl allerdings wohl nur bei den Italienern. Die Kanzone zerfällt in Aufgesang (piedi = Füße) und Abgesang (coda = Schweif). Die letzte Strophe ist gewöhnlich nur halb so lang, wie die vorangehende, der siebente Vers (Halbvers) schließt das Reimspiel der ersten Strophe ab. Im Deutschen sind nur die kürzeren Kanzonen gepflegt worden. Die dreizehnzeilige hat v. Zedlitz sehr geschickt in seinen „Wanderungen des Ahasverus" und „Totenkränzen" behandelt.

Bei Sankt Onufrio, wo Zitronendüfte
Süß aus dem stillen Klostergarten wehen,
Bei jener Kirche — Kirchlein nur zu nennen,
Wenn man Sankt Peters Riesendom gesehen,
Des Haupt, emporgestrecket in die Lüfte,
Wie eine lichte Sonne scheint zu brennen
Und das Gewölk zu trennen, —
Verweilten wir und öffneten die Pforte.
Bald stand ich still vor einem Leichensteine:
„Hier ruhen Tassos modernde Gebeine!"
Stand drein gegraben statt all andrer Worte.
Da zuckt ein Weh durch mich! Es zu versüßen,
Senk' ich mein Knie, das werte Grab zu küssen.

v. Zedlitz.

9) Die **Sestine**, aus Italien stammend und das künstlichste der romanischen Klanggedichte, besteht aus sechs sechszeiligen Strophen, in denen das Endwort des sechsten Verses jeder Strophe im ersten Verse der folgenden Strophe als Endwort, wenn auch nur im Wortstamme und im Reime, sich wiederfindet. Hinter der sechsten steht außerdem noch eine dreizeilige Strophe, in der am Schluß und in der Mitte eines jeden Verses alle Reime der

*) Die Kanzone war bei den Italienern schon im 13. Jahrhundert gebräuchlich und galt seit jener Zeit nicht bloß als ein Lied der Freude und des Scherzes, sondern hatte auch einen feierlichen, sogar dithyrambischen Inhalt; daher die Namen canzone anacreontica und canzone Pindarica, auch canzone a ballo, woraus die Ballata (Ballade) entstand.

sechsten Strophe zum Vorschein kommen. Meistens sind die Reime weiblich und der Inhalt des Gedichtes zart. Doch halten sich nicht alle Dichter streng an diese Regel. Ursprünglich kehrten die reimlosen Endworte der ersten Strophe in den übrigen Verschlingungen wieder, z. B.:

Ismene.

Im Schlummer selbst beglückest du mich, Liebe.
Wie ohne Schranken ehedem mein Sehnen,
So nunmehr ohne Schranken meine Wonne.
Ich schlief, und Lacrimas stand dir zur Seite,
Erwacht tritt er mir überall entgegen
Und bringet mir in seinem Arm die Eltern.

Wie bin ich glücklich, ihr geliebten Eltern!
Hier sind die Stunden, wo in finsterm Sehnen
Furcht, einst sein Weib, zu missen eure Seite,
Mit mir euch trat auf jedem Schritt entgegen.
Jetzt, wann ihr naht, grüßt meinen Busen Wonne,
Jetzt bin ich eu'r, jetzt trennt uns nicht die Liebe!

Jetzt träum' und wach' ich ungestört nur Liebe
Im mitgeliebten Garten meiner Eltern,
Der vollgeblühet von erfülltem Sehnen
Und süß beglänzt durch Lacrimas mit Wonne,
Wenn meine Seele noch an seiner Seite
Nicht wandelt, ihr ihn tröstend bringt entgegen.

Und was kommt mir mit ihm sodann entgegen?
Sie selbst, die goldne Flamme jeder Liebe.
Erreichet mich ihr Schein, so strömet Sehnen
Nach ihm, dem Meer, dem Garten, meinen Eltern
Auf meine Seele aus, füllt sie mit Wonne
Der Blumen, denen Abendrot zur Seite.

O Glück, daß nichts mich reißt von eurer Seite.
Du Schloß und teurer Garten meiner Eltern!
Denn innig rankt mir alles hier entgegen:
Die goldnen Blätter aufgebrochner Liebe,
Die vollen Knospen, schwellend so in Sehnen,
Die offnen Blumen, duftend ganz in Wonne.

O sanfte, dunkle, heiße, süße Wonne,
Die jetzt hier säuselt! Das sind nicht die Eltern;
Du, Lacrimas, bist's, Flamm' und Quell der Liebe!
Heut ging ich noch nicht hier an deiner Seite.
Komm, ranke der, die sich verliert in Sehnen,
Durch Schatten und die Blumen dich entgegen.

Bedacht auf Liebe, einem Baum zur Seite,
Steht er dort, Wonne mir und meinen Eltern:
Er fühlt mein Sehnen, kommt mir schon entgegen.

v. Schütz.

Eine künstliche Behandlung der Sestine findet sich in „Martin Luther" von Zacharias Werner insofern, als hier das Reimspiel in den Dialog hineingewebt ist.

10) Das **Cancion**, aus dem Spanischen entlehnt, besteht aus drei-, vier-, auch wohl fünfzeiligen Strophen, deren letzte in den Reimklängen der ersten gleicht. Die Reime sind meist weiblich, zuweilen wechseln männliche mit weiblichen ab. Was den Inhalt betrifft, so dienen die zweite und die dritte Strophe als Erläuterung der ersten.

Als ich lauscht' auf süße Klänge,
Die du riefst aus Saitenchören,
Ahnt' ich nicht des Geists Beschwören,
Der aus mir nur lockt Gesänge.

Aber welch ein schmerzlich Singen
Ist dies aus getroffnem Herzen,
Und doch scheint es dir gleich Scherzen,
Die dich freuen, nur zu klingen!

Zauberin, ruf' neue Klänge
Aus der Harfe Saitenchören,
Zauberin, laß dich beschwören,
Sing' entzaubernde Gesänge!

W. Smets.

Wenn ich unverstanden bliebe,
Ohne Gegenstand mein Streben,
Keine Liebe mir gegeben,
Würd' ich dennoch innig lieben,
Um so inniger zu leben.

Was mein Sehnen lieblich wähnte,
Was ich liebesehnend meine,
Ist so heiter, lind und reine,
Daß kein Sinn sich weiter sehnte,
Der gesehn dies einzig Eine!

Wenn ich fern von Freuden bliebe,
Ohne Gegenstand mein Streben,
Keine Liebe mir gegeben,
Würd' ich dennoch innig lieben
Und in heitern Freuden schweben.

Fr. Schlegel.

11) Die **Dezime** ist spanisch-portugiesischen Ursprunges und besteht aus zehn vierfüßigen Trochäen (es kommen auch Jamben vor) mit zwei oder drei Reimen, so daß die Verschlingung die Formen enthält: abbaa ccddc oder ababa ccddc, oder bei zwei Reimen: abbaa bbaab.

Worte sind nur dumpfe Zeichen,
Die Gemüter zu entziffern,
Und mit Zügen, Linien, Chiffern
Läßt sich Wissenschaft erreichen;
Doch aus den äther'schen Reichen

Läßt ein Bild des ewig Schönen
Nieder zu der Erde Söhnen
Nur in Bild und Ton sich schicken:
Liebe spricht in hellen Blicken,
Liebe denkt in süßen Tönen.

A. W. Schlegel.

Ich wollte, daß der Frieden,
Der von mir ist entflogen,
Bei dir wär' eingezogen
Und ewig wohnt' auf deinen Augenliden!
Dann wollt' ich ja zufrieden
Durch diese Stürme wogen,
Wär' all die Wonne, die mir ist entzogen,
Vom Glücke dir beschieden!
O du, die mir hienieden
Das Teuerste, das unterm Himmelsbogen!

Rückert.

Als Unterarten, in ihrer ursprünglichen Form mit der Dezime verwandte Klanggedichte, sind zu betrachten:

a) Die **Gloſſe**, aus dem Spanischen entlehnt; sie könnte ein Thema mit Variationen heißen. Sie wird nämlich nach einer vierzeiligen Strophe aus einem anderen Gedicht so gestaltet, daß jede Verszeile dieser Themastrophe eine Dezime erklärt. Der erklärte Vers muß immer am Schluß seiner Strophe zum Vorschein kommen. Die Romantiker, Uhland („Der Rezensent", „Der Romantiker" und „Der Nachtschwärmer") und Rückert dichteten in dieser Form.

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern;
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

Tieck.

Worte sind nur dumpfe Zeichen,
Die Gemüter zu entziffern,
Und mit Zügen, Linien, Chiffern
Läßt sich Wissenschaft erreichen.
Doch aus den äther'schen Reichen
Läßt ein Bild des ewig Schönen
Nieder zu der Erde Söhnen
Nur in Bild und Ton sich schicken:
Liebe spricht in hellen Blicken,
Liebe denkt in süßen Tönen.

Liebe stammt vom Himmel oben,
Und so lehrte sie der Meister,
Welchen seine hohen Geister
In derselben Sprache loben.
Denn beseelt sind jene Globen,
Strahlend redet Stern mit Stern
Und vernimmt den andern gern,
Wenn die Sphären rein erklingen.
Ihre Wonn' ist Schaun und Singen,
Denn Gedanken stehn zu fern.

Stumme Zungen, taube Ohren,
Die des Wohllauts Zauber fliehn,
Wachen auf zu Harmonieen,
Wenn sie Liebe neu geboren.
Memnons Säule, von Auroren
Angeschienen leis und fern,
Haucht so aus dem starren Kern
Ihre Sehnsucht aus in Liedern,
Und der Mutter Gruß erwidern
Nur in Tönen mag sie gern.

Musik ist die Kunst der Liebe
In der tiefsten Seel' empfangen,
Aus entflammendem Verlangen
Mit der Demut heil'gem Triebe.
Daß die Liebe selbst sie liebe,
Zorn und Haß sich ihr versöhnen,
Mag sie nicht in raschen Tönen
Bloß um Lust und Jugend scherzen;
Sie kann Trauer, Lust und Schmerzen,
Alles, was sie will, verschönen.

A. W. Schlegel.

b) Die **Tenzone** (Streitgedicht), ebenfalls aus Spanien stammend, behandelt ein vierzeiliges Thema so, daß zwei Dichter die in demselben gestellte Frage wetteifernd beantworten. Der eine Dichter behandelt die Verse des Themas der Reihe nach, der andere in umgekehrter Reihenfolge. Als Hauptmuster für diese von deutschen Dichtern sehr selten gepflegte Dichtungsart gilt der „Sängerstreit" von Uhland und Rückert.

12) Das **Triolett**, französischen Ursprunges, enthält eigentlich nur zwei Reimklänge in acht bis zwölf Versen, von denen die beiden ersten den Hauptgedanken aussprechen und am Schlusse wiederkehren, während der erste Vers in der Mitte noch einmal vorkommt. Die dreimalige Wiederkehr dieser ersten Zeile hat dem Gedichte den Namen gegeben.

Der erste Tag im Monat Mai
Ist mir der glücklichste von allen,
Dich sah ich und gestand dir frei
Den ersten Tag im Monat Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sei.
Wenn mein Geständnis dir gefallen,
So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

v. Hagedorn.

Darf ich von dem Schmerze singen?
Dann ist er der alte nicht.
Darf ich mit der Kunst ihn zwingen,
Darf ich von dem Schmerze singen?
Dann verklärt ihn das Gedicht,
Und der Schmerz muß Freude bringen.
Darf ich von dem Schmerze singen?
Dann ist er der alte nicht.

F. Kugler.

13) Das **Rondeau** (Ringelgedicht), ebenfalls aus dem Französischen stammend, behandelt in dreizehn Zeilen, und zwar in einer acht- und einer fünfzeiligen Strophe, einen leichten und gefälligen Inhalt. Als besondere Bestimmung gilt die Wiederholung des ersten Verses oder wenigstens der ersten Worte des Gedichtes als Refrain nach der ersten, wie nach der zweiten Strophe.*)

Ein Rundgedicht? Und du gebieteſt gar,
Nach vorgeſchriebnem Reim es zu vollbringen?
Wohlan! ich ſtürze mich in die Gefahr!
Ein friſches Wagen iſt ein halb Gelingen;
Apollo, mach' an mir den Spruch auch wahr!
Da wären nun ſchon fünf der Verſe zwar;
Allein nun ſteck' ich mitten in den Schlingen
Und dreh' und wende mich, um zu erzwingen
Ein Rundgedicht.

Warum auch mußteſt du den Reim auf ar,
Den unglückſel'gen, juſt dir ausbedingen?
Doch ſtill, jetzt bin ich fertig auf ein Haar!
Und laſſe friſch den zwölften Vers erklingen
Und lege ſiegend dir zu Füßen dar
Ein Rundgedicht.

Viehoff.

14) Das **Ghaſel** (Lobgedicht) hat ſeinen Urſprung in Perſien und wurde bei uns von Fr. Rückert (der zuerſt unter dem Namen Freimund Reimar dichtete) und Platen eingeführt. Es beſteht aus Diſtichen, d. h. zweizeiligen Strophen, von denen die beiden Zeilen der erſten Strophe ſich reimen, in den folgenden Strophen aber jedesmal der erſte Vers keinen Reim findet. Danach treten, wenn man die Reime des ganzen Gedichtes nicht nach Strophen angiebt, der erſte, zweite, vierte, ſechſte, achte, zehnte u. ſ. w. Vers gereimt auf, während der dritte, fünfte, ſiebente u. ſ. w. reimlos daſtehen. Das Gedicht enthält ſomit nur einen Reimklang. Eigentlich ſoll es nicht mehr als ſiebzehn Verſe haben und in den Schluß desſelben der Name des Dichters verwebt ſein. Doch behandelt man es auch freier.

Der Baum des Lebens.

Als Adam lag im Todeskampfe ſchon,
Schickt' er zum Paradieſe ſeinen Sohn,
Zu holen einen Zweig vom Lebensbaum,
Und zu geneſen hofft' er noch davon.
Seth brach das Reis; und als er's hergebracht,
War ſchon des Vaters Lebenshauch entflohn.
Da pflanzten ſie das Reis auf Adams Grab,
Und fortgepflanzt ward es von Sohn zu Sohn.
Es wuchs, als Joſeph in der Grube lag
Und Iſrael in der ägypt'ſchen Frohn'.

*) Wie viele andere Gedichte dieſer Art, wurde auch das Rondeau auf die Muſik übertragen, indem nämlich die Muſiker (zuerſt Piccini) ihre Bravourarien ſo einrichteten, daß zwei Hauptmotive ſich gegenſeitig beantworteten. In neuerer Zeit iſt das Rondeau ganz in das Gebiet der Inſtrumentalmuſik gezogen worden.

Des Baumes Blüten gingen duftend auf,
Als David harfend saß auf seinem Thron.
Dürr ward der Baum, als an dem Weg des Herrn
Irr ward in seiner Weisheit Salomon.
Doch die Geschlechter hofften, daß ihn neu
Beleben sollt' ein andrer Davidssohn.
Das sah im Geist der Glaube, da er saß
Im Leid an Wasserflüssen Babylon.
Und als der ew'ge Blitz vom Himmel kam,
Zerbarst der Baum zum hellen Jubelton;
Begnadigt ward der dürre Stamm von Gott,
Zu dienen zu dem Holz der Passion.
Es zimmerte die blinde Welt aus ihm
Das Kreuz und schlug ihr Heil daran mit Hohn.
Da trug der Baum des Lebens blut'ge Frucht,
Daß, wer sie koste, Leben sei sein Lohn.
O Freimund, sieh! der Baum des Lebens wächst,
Ausbreitend sich je mehr, als Stürm' ihm drohn.
Die ganze Welt ruh' unter seinem Schirm!
Die halbe ruht in seinem Schatten schon.

Rückert.

15) Die **persische Vierzeile** ist diejenige Form persischer Dichtung, in welche die Perser Sinnsprüche zu kleiden pflegen. Sie hat im Reim das Schema aaba. Namentlich Rückert hat diese, seiner didaktischen Natur besonders zusagende Strophe oftmals angewendet, obwohl er sich nicht immer an die Reimvorschrift kehrt.

Das Leben ist mit seiner Lust ein eiliges,
Mit allen seinen Freuden ein einstweiliges.
Das G'nügende zum Abschluß fehlt, und immer sucht
Zu seinem Heil der Geist ein Ew'ges, Heiliges. Rückert.

Schilt mich stolz die Welt, so weißt du, daß ich von den Milden bin,
Daß ich scheu vor dir und schüchtern, gleich dem Reh, dem wilden, bin;
Schilt sie wortkarg mich, so weißt du, daß ich fähig neben dir
Auch des Schönsten, was die Sprache je vermocht zu bilden, bin.

Platen.

16) Die **Makame** (= Unterhaltung), eine dem arabischen Dichter Hariri nachgebildete Dichtart, „aus Versen und Prosa gemischt, gleich geschickt zu Ernst und Scherz, bald zu Wort-, Buchstaben- und Rätselspielen zugespitzt, bald lyrisch aufwirbelnd, bald in elegischem Flusse dahinströmend, bald rhetorisch gedehnt, bald gnomenhaft kurz." Hariri (1100) erzählt in seinen Makamen die Fahrten und Abenteuer des Vagabunden Abu Seid von Serug. Die von Rückert meisterhaft nachgebildeten 43 Makamen halten an dieser Grundlage fest und sind reich an sinnigen Gedanken und kunstvollen Klangspielen. Ihre Form nähert sich häufig dem Ghasel. Dafür zum Beleg einige Stellen aus der 39. Makame „Der Schulmeister von Hims":

Du in der Wissenschaft kein Lai,
Sondern ein Leu,
Sage mir den Unterschied zwischen ei und eu.
Und jener räusperte sich gründlich

Und äußerte sich bündig:
Eitern muß die Wunde, in welcher steckt der Pfeil;
Herbes Gras giebt süße Milch in Eutern;
Leitern dienen zu besteigen hohen Baum,
Noten, dunkle Texte zu erläutern.
Heitern Sinnen ist die Schöpfung angenehm,
Und verdrießlich dumpfen Bärenhäutern.
Reitern muß der Bauersmann das Korn, der Fürst
Führt den Krieg mit Reitern oder Reutern u. s. w.

Vorsprach' halt' im Vorübergehn vorm Nachbarsthor,
Fürsprache such' im Himmel dir und im Palast.
Vorliebe für die eignen Kinder ziemt dem Mann,
Fürlieb mit dem ihm Vorgesetzten nimmt ein Gast.
Vorwitz ist lächerlich, wenn er für Witz sich hält.
Vorsicht und Fürsicht ist des Schiffes Steuer und Mast.
Gott sieht für dich, wo du nicht siehst, und sieht vor dir;
Heil dir, daß du den Für- und Vorhersehr hast.

Rückert.

17) Die **malaische Form** ist ein aus vierzeiligen Strophen bestehendes Gedicht, in dem die Reimfolge so ist, daß der zweite und vierte Vers der einen Strophe wörtlich als erster und dritter in der folgenden wiederkehrt. Chamissos „Korbflechterin" und „Totenklage" sind in dieser Form gedichtet. Als Beispiel:

Eule schreiet in den Klippen,
Grausig sich die Schatten senken —
Blaue Augen, ros'ge Lippen!
Hin mein Lieben, hin mein Denken!

Grausig sich die Schatten senken,
Regen strömt in kalten Schauern —
Hin mein Lieben, hin mein Denken!
Weinen muß ich stets und trauern.

Regen strömt in kalten Schauern u. s. w.

Chamisso.

V. Abschnitt.

Das Gedicht als Ganzes.

§. 26.

Poetische Gattungen und Arten.

Wie jede Kunst vielfach umfassende, gegliederte und Werke von geringerem Umfange aufstellt, der Maler ein historisches oder ein Generebild, der Bildner eine Gruppe oder eine einzelne Figur, der Baumeister einen

Dom oder ein Landhaus: so durchmißt auch die Phantasie des Dichters die weiten Kreise der Geschichte, die Tiefen der Gedankenwelt und die kleinen Räume alltäglicher Begebnisse und Empfindungen. Es giebt daher eine Verschiedenartigkeit und einen Reichtum dichterischer Arbeiten, von denen eine jede als Ganzes betrachtet werden kann und innerhalb eines größeren oder geringeren Umfanges auch ihren eigentümlichen Wert behauptet. Die Gliederungen sind in dem Wesen der Poesie und in dem Verhältnis des dichterischen Subjektes zu seinem Stoffe begründet. Über die Gattungsunterschiede ist schon oben §. 6 gesprochen worden.

A. Die epische Poesie.

§. 27.

Das Wesen der Epik.

Das Epos (= Wort, Sage) ist die objektive Erzählung von Begebenheiten. Dieselben werden meist so dargestellt, daß eine oder mehrere Personen im Vordergrund stehen und ihre ganze Kraft auf die Erstrebung bestimmter idealer Ziele setzen. Die umfangreicheren Dichtungen dieser Gattung haben in der Regel einen nationalen Hintergrund. Die Helden bestehen Kämpfe mit höheren Mächten, in denen sie ihre ganze physische und geistige Kraft entfalten. In kleineren epischen Gedichten, denen der nationale Hintergrund fehlt, fesseln die epischen Personen dadurch, daß sie Vertreter irgend einer Idee sind. Der Dichter eines epischen Gedichtes tritt gegen seinen Gegenstand zurück; seine Person schwebt gewissermaßen betrachtend über demselben. Nur das Produkt, nicht der Dichter erscheint, und doch ist, was in dem Gedichte sich ausspricht, das Seine; er hat es in seiner Anschauung ausgebildet, seine Seele, seinen vollen Geist hineingelegt. Weil aber die epische Poesie nicht die innere Welt des Dichters, sondern eine Sache vorführt, muß der Dichter selbst in den Hintergrund treten, so daß sich das Werk für sich fortzusingen scheint und selbständig, ohne einen Autor zu haben, auftritt. Hegel.*)

§. 28.

Der epische Stoff.

Die epische Poesie hat sich am frühesten entwickelt. Sie beruht auf Sagen und Erzählungen, die dem kindlichen Zeitalter eines Volkes angehören, und gestaltet ihren Stoff zu kunstlosen episch-lyrischen Gedichten, die dann von einem oder mehreren besonders dichterisch Begabten im Volke

*) „Der Geist des epischen Gedichtes, wie wir ihn in dessen Vater Homer erkennen, ist klare Besonnenheit. Das Epos ist eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Der Dichter erzählt sowohl traurige, als fröhliche Begebenheiten, aber erzählt sie mit Gleichmut und hält sie als schon vergangen in einer gewissen Ferne von unserm Gemüt.“ A. W. Schlegel.

zu einem Ganzen zusammengefaßt werden. So entstanden Homers Heldengedichte und die mittelalterlichen Volksepen. Die ältesten Stoffe reichen bis in die früheste Vergangenheit eines Volkes hinauf, wo die Phantasie die Naturkräfte zu Göttergestalten verkörperte, oder Fürsten und Könige, die sich um das Volk Verdienste erworben, in übermenschliche Personen umbildete, oder der Kampf mit den Tieren des Waldes Anlaß zu mancherlei Sagen wurde. An die ältesten Helden-, Götter- und Tiersagen schließen sich Sagenstoffe, welche mit den mächtigen Einwirkungen des Christentums auf die Geschicke der Völker im Zusammenhange stehen, Stoffe religiös-kirchlicher Art, die sich teils in Form von Legenden erhalten, teils mit dem weltlichen Rittertum in Verbindung treten und die Grundlage für das romantische Epos werden. In dem Zeitalter der Reformation schließt der aus dem Volke hervorgegangene Sagenstoff mit den beiden Volkssagen von Faust und dem ewigen Juden ab, die eine tiefsinnige Auffassung und Deutung zulassen und später zu großartigen dichterischen Schöpfungen benutzt wurden. Die beiden zuletzt genannten Sagenstoffe haben einen religiös-philosophischen Charakter.

Der epische Stoff braucht aber nicht notwendig aus der Ferne entnommen zu werden. Dem poetisch begabten Sinne bietet eine jede Zeit, jede Lebensform, sei es Familie, Kirche oder Staat, einen anregenden Inhalt. Dabei versteht es sich von selbst, daß der Dichter seine, von dem ewigen Einerlei des Alltagslebens getrübte Zeit am wenigsten für poetische Bildungen benutzen wird. Er greift in das Gebiet der Geschichte und des Lebens und findet hier geschichtliche und bürgerliche Stoffe, die er zu großen künstlerischen Bildungen benutzt oder in die anmutigen Formen eines Idylls, einer Romanze kleidet, je nachdem der Stoff selbst oder sein Talent ihm die entsprechende Darstellungsweise an die Hand giebt.

§. 29.

Das Epos.

Was oben über die epische Poesie im allgemeinen gesagt wurde, gilt im besonderen zunächst von dem Epos im engeren Sinne, dem eigentlichen Heldengedichte. Indem es in fortschreitender Bewegung das Geschick eines oder mehrerer hervorragender Helden und die mit ihrem Thun zusammenhängenden Vorgänge darstellt, muß es vor allen Dingen einen Blick in das nationale Leben, in den Geist und Charakter eines bestimmten Volkes eröffnen.

1) **Eigenschaften des Epos.** Mit der Natur des Inhaltes verknüpfen sich einige besondere Eigenschaften, die an den Epen aller Zeiten wahrzunehmen sind:

a) **Allseitigkeit und Abrundung epischer Personen.** Das Epos erfordert einen Kulturzustand, in welchem der Mensch mit allem, was ihn umgiebt, gleichsam verwachsen ist. „Was er zum äußeren Leben gebraucht, Haus und Hof, Gezelt, Sessel, Bett, Schwert und Lanze, das Schiff, mit dem er das Meer durchfurcht, der Wagen, der ihn zum Kampfe führt, Sieden und Braten, Schlachten, Speisen und Trinken", darf ihm nicht ein

totes Mittel sein, nicht als etwas Fremdes an ihn herantreten, sondern es muß aus ihm selbst hervorgehen, er muß es sich zubereiten, darin zu Hause und damit vertraut sein. „Die Personen im Epos stehen am besten auf einem gewissen Grade der Kultur, wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt." Goethe. „Homer ist höchst umständlich in Schilderung eines Stockes, Zepters, Bettes, der Waffen, Gewänder, Thürpfosten und vergißt selbst nicht der Angeln zu erwähnen, auf denen die Thür sich dreht.... Ochsen zu schlachten, zuzubereiten, Wein einzuschenken u. s. w. ist ein Geschäft der Heroen selbst, das sie als Zweck und Genuß treiben, während bei uns ein Mittagessen, wenn es nicht alltäglich sein soll, nicht nur seltene delikate Sachen zu Tage bringen muß, sondern außerdem auch vortreffliche Diskurse verlangt. Die umständlichen Schildereien Homers in diesem Kreise von Gegenständen dürfen uns deshalb nicht eine poetische Zuthat zu einer kahlen Sache dünken, sondern diese ausführliche Beachtung ist der Geist der geschilderten Menschen und Zustände selbst." Hegel. Daher eignet sich in unserer Zeit kein Kulturzustand mehr zur Charakteristik epischer Personen, als der des ländlichen und kleinstädtischen Lebens, wo der Mensch in allen Dingen, zum Teil wenigstens, noch auf sich selbst angewiesen und in seinem Thun und Treiben nicht von anderen abhängig ist.

b) **Die epische Breite.** Das Epos dehnt sich mehr als jedes andere Gedicht in die Breite. Der Grund davon liegt in der Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche zu einer vollständig entwickelten epischen Welt gehören. Vornehmlich aber geben die Episoden, d. h. die die Handlung ebensowohl fördernden als hemmenden Zwischenakte dazu Anlaß. Sie leiten die epische Darstellung von der Durchführung des Hauptzweckes nach vielen Seiten hin ab und geben dem Hörer Gelegenheit, die Gesamtheit einer Welt von Zuständen, welche sonst nicht zur Sprache kommen könnte, zu überschauen. Homer ist auch auf diesem Gebiete Meister und Vorbild. Bei Goethe sind in „Hermann und Dorothea" die drei Gesänge „die Bürger", „der Weltbürger" und „das Zeitalter" (Gesang 3, 5 und 6) teilweise episodischer Art, und man kann aus ihnen lernen, wie dergleichen Betrachtungen von dem sachlichen Inhalte des Gedichtes zwar entfernen, trotzdem aber mit der allgemeinen Grundlage des Epos recht eigentlich bekannt machen.

c) **Die epische Charakteristik.** Am besten kommt die künstlerische Form des Epos zustande, wenn die epische Begebenheit aufs engste mit einem Individuum verschmilzt, wie in den Homerischen Epen alles mit der Individualität des Achill oder des Odysseus verknüpft ist. Überhaupt können nur Individuen die epische Handlung vollführen, und je lebendiger sie mit dem verwebt sind, was vor sich geht, um so mehr ziehen sie das Hauptinteresse auf sich. Daher müssen die epischen Charaktere alle Seiten des Gemütes und nationaler Gesinnung entfalten und in den verschiedenartigsten Lagen den Beweis liefern, daß sie ganze und immer dieselben Menschen sind. Denn nur eben dadurch, daß die Individuen alles, was sonst im Nationalcharakter zerstreut liegt, in sich als Ganzes zusammenfassen, erhalten sie das Recht, die Begebenheit zu leiten. Um über die Hauptpersonen des Epos, insofern man an sie die Forderung künstlerischer Vollendung richtet, ein Urteil zu erlangen, muß man ihr Thun und Treiben vom Beginn bis

zum Schluß des Gedichtes verfolgt haben. Aber auch selbst von den minder wichtigen Persönlichkeiten darf man fordern, daß sie in allen Lagen als dieselben erscheinen.

d) **Äußere Merkmale.** Soweit man die Heldengedichte aller Völker überschauen kann, bewegen sie sich in rhythmischer Form und zerfallen in eine Anzahl größerer Abschnitte, die man Gesänge nennt. Dadurch unterscheiden sie sich von der Form derjenigen Dichtungen, welche in unserer Zeit an die Stelle des Epos getreten sind, nämlich des Romans und der Novelle. Homer und Goethe bedienten sich des Hexameters, das deutsche Mittelalter erfand besondere Versmaße, wie z. B. die Nibelungen- und Gudrunstrophe; die Italiener und nach ihnen Wieland, E. Schulze und Schiller in seinen Übersetzungen wandten die italienische Stanze (Ottave rime) an, das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert versuchten es mit dem Alexandriner, Platen mit dem fünffüßigen Trochäus.

2) **Die Arten des Epos.** Bei der Einteilung des Epos ist zunächst der Gegensatz von Volks- und Kunstpoesie ins Auge zu fassen (s. §. 5).

a) **Volks- und Kunstepos.** Das Volksepos geht aus dem Sagenstoffe eines Volkes hervor, der zuerst in einfacher, volkstümlicher Form und in vereinzelten Gesängen (Rhapsodieen) zum Vorschein kommt und dann von einem künstlerisch begabten Sänger zusammengefaßt und in künstlerische Formen gegossen wird. Sobald die kindlich nationalen Zustände schwinden, hört das Interesse für solche Gedichte auf, und an ihre Stelle tritt das Kunstepos. In der Poesie des deutschen Mittelalters erscheinen beide Arten zugleich, obwohl nicht bestimmt werden kann, welcher Kunstdichter den Gesängen des Nibelungen- und des Gudrunliedes ihre zusammenhängende Gestalt gegeben hat. Gegenstand der Volksepen sind die kriegerischen Thaten hervorragender Helden. Am Nibelungen- wie an dem Gudrunliede ist eigentümlich, daß sich nicht, wie bei Homer um Achill und Odysseus, die Heldenthaten um eine Person gruppieren, sondern in verschiedenen Abschnitten des Gedichtes auch verschiedene Helden im Vordergrunde stehen. Der Dichter des Kunstepos dichtet mit bewußter künstlerischer Absicht, indem er aus dem Gebiete der Sage oder der Geschichte einen ihm zusagenden Stoff wählt und mit seiner künstlerischen Kraft durchdringt.

Je nach den geschichtlichen Zeiten, in denen die dem Epos zu Grunde liegenden Thatsachen wurzeln, oder nach den Lebenskreisen, welche dem Leser in dem Gedichte veranschaulicht werden, teilt man es in das heroisch-geschichtliche, das romantische, das religiöse, das idyllische und das scherzhafte Heldengedicht.

b) **Das heroisch-geschichtliche Epos** hat es zunächst mit der im Volke wurzelnden Heldensage zu thun. Man zählt daher zu dieser Art der Heldengedichte alle Volksepen, wie die beiden Homerischen Gedichte, die Iliade und die Odyssee, denen das Nibelungen- und das Gudrunlied in der deutschen Poesie ebenbürtig zur Seite gestellt zu werden verdienen. Die spätere Kunstpoesie der Deutschen hat auf geschichtlichem Boden kein Gedicht aufzuweisen, welches sich im Volke eine dauernde Anerkennung erworben hätte.

c) **Das romantische Epos.***) In der Zeit des Mittelalters, in welcher durch die Kreuzzüge die nationalen Volkselemente sich vermischten, bildete das Rittertum, welches aus dieser Vermischung hervorging, die Grundlage für epische Dichtungen, in welchen die Handlung an große sagenhafte Mittelpunkte, hervorragende historische Personen oder wichtige Kämpfe der Zeit geknüpft und dadurch eine historische Basis gewonnen wurde, die zwar keine nationalen Interessen vertrat, aber doch die in der Zeit liegenden Ideeen veranschaulichte. Dahin gehören die Dichtungen, welche Karl den Großen mit seinen Helden im Kampfe gegen die Sarazenen darstellen (wie das Rolandslied); nicht minder die den Sagenkreis vom König Artus und der Tafelrunde behandelnden (Parcival, Tristan und Isolde); selbst das Nibelungenlied hängt teilweise mit den romantischen Ideeen des Mittelalters zusammen. Von diesen Poesieen sind die neuromantischen Epen zu unterscheiden, welche, wie Wielands „Oberon", E. Schulzes „Bezauberte Rose" und „Cäcilie", Kinkels „Otto der Schütz", Pyrkers „Rudolfiade" u. a., unserer Zeit angehören und mit den am Schlusse des vorigen Jahrhunderts erweckten mittelalterlichen Bestrebungen der romantischen Schule zusammenhängen.

d) **Das religiöse Epos.** Eine zweite Grundlage für das Epos, ebenfalls im Mittelalter gewonnen, ist die Religion. Auf diesem Gebiete gab die Geschichte Christi, der Maria, der Apostel und der Heiligen Stoff zu epischen Dichtungen, und wenn auch die meisten derselben (wie „Die goldne Schmiede", „Der heilige Alexius", „Der arme Heinrich") über die Legendenpoesie nicht weit hinausgehen, so haben wir doch im „Heliand" ein umfangreicheres Werk, dem wegen seiner kindlich-überströmenden Verherrlichung des Heilandes eine epische Bedeutung zuzuschreiben ist. Am nachhaltigsten hat Klopstocks „Messias" gewirkt, doch mehr durch seine poetische Schönheit im einzelnen, als durch die Anlage und Komposition des Ganzen.

e) **Das idyllische Epos.****) Wie schon oben bemerkt wurde, sind die Kulturzustände der Gegenwart im großen und ganzen für das Epos nicht günstig. Das Epos der Gegenwart hat sich daher in die Beschränktheit privater häuslicher Zustände zurückgezogen, um hier die Stoffe aufzufinden, welche sich zu einer epischen Darstellung eignen. So ist das Epos der Gegenwart zu einem idyllischen, d. h. ländlich-bürgerlichen Charakter gekommen. Goethe hat in „Hermann und Dorothea" („Hermann und Dorothea ist der Gipfel der Goetheschen und der ganzen neueren Kunst." Schiller. „Wenn Goethes Eigentümlichkeit in einzelnen ihrer Vorzüge stärker und leuchtender aus anderen seiner Werke hervorleuchtet, so findet man in keinem, so wie in diesem, alle diese einzelnen Strahlen in Einem Brennpunkte versammelt." W. v. Humboldt. „Es bleibt der Stolz Deutschlands, die Perle der Kunst." Platen.) ein Meisterwerk dieser Art geliefert. Besonders meisterhaft dargestellt sind die Schilderungen, welche in die ursprünglich menschlichen und patriarchalischen Zu-

---

*) Das Mittelalter hatte für das romantische Epos den Namen aventure im Gegensatze zu märe, mit welchem Namen man das Volksepos bezeichnete, vergl. den Anfang des Nibelungenliedes: „Uns ist in alten maeren wunders vil geseit."

**) Über den Namen siehe S. 85.

ſtände des homeriſchen Zeitalters einführen. Wenngleich Goethe nach eigner Erklärung „die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet hat", ſo ſcheinen dieſe doch eigentlich nur wie aus weiter Ferne in den bürgerlichen Stoff hinein. Die Aufgabe des Epikers auf dieſem Gebiete iſt nicht leicht, und es iſt nicht zu verkennen, daß „Luiſe" von Voß, „Hannchen und die Küchlein" von Eberhard, „Jucunde" von Koſegarten der herrlichen Dichtung Goethes nicht gleichkommen. Doch hat die umfangreichere Idylle in neueſter Zeit unter dem Namen Dorfgeſchichte in Bitzius (Jeremias Gotthelf), Auerbach, Hartmann, Örtel und in mundartlicher Sprache durch Hebel, Uſteri, Reuter hervorragende Vertreter gefunden.

f) **Das komiſche Epos.** Das komiſche Epos hat nicht den dem Heldengedichte eigentümlichen Hintergrund. Das Komiſche entſpringt aus einem Kontraſt der ſittlichen und idealen Forderungen mit der wirklichen Erſcheinung. Im komiſchen Epos entwickelt ſich dieſer Kontraſt ganz nach epiſcher Weiſe an Individuen, und zwar beſonders an einem Hauptindividuum, welches den Helden des Ganzen bildet. Der Spielraum, welcher hier dem Dichter für die Ausbreitung des Komiſchen gelaſſen wird, iſt ſehr groß, und er kann zeigen, wie durch eine Maſſe von Verwickelungen das komiſche Individuum den formellen Forderungen des Epos genügt. Eigentlich vernichtet aber das Komiſche die Natur des Epos. Denn die Form allein bringt niemals ein Kunſtwerk zuſtande. Und wenn der Dichter ſtatt der menſchlichen Heldenthaten kleinliches Thun und Treiben, mag es immerhin im Weſen der menſchlichen Natur liegen, in die untergeordneten Geſtalten der Tierwelt kleidet („Reineke Fuchs"), oder einen renommierenden Studenten, einen dummklugen Kandidaten mit dem Pathos eines Helden ausſtattet (Zachariäs „Renommiſt", Kortüms „Jobſiade"), oder gar die Thatkraft und Gefühlstiefe eines Helden in das oberflächliche Treiben und Empfinden der Alltagswelt umſetzt (Blumauers „traveſtierte Äneide"), ſo wird dadurch die künſtleriſche Eigenſchaft des Epos aufgehoben oder vernichtet. Die beiden letztgenannten Arten des komiſchen Epos führen die Namen **Parodie** (von *παρά* und *ἀείδω*, Gegengeſang zum Original) und **Traveſtie** (trans-vestis, Verkleidung), Ausdrücke, die man übrigens auch auf komiſch-ſatiriſche Gedichte kleineren Umfanges anwendet.

§. 30.

Der Roman.

1) **Das Weſen des Romans.** Auch der Roman hält den epiſchen Hintergrund feſt. In demſelben tritt, wie in dem Epos, der Reichtum und die Vielſeitigkeit der Intereſſen, Zuſtände und Charaktere, kurz, das Gebiet einer bedeutenden Welt vollſtändig hervor. Allein er ſetzt eine bereits zur Proſa gewordene Wirklichkeit voraus, „auf deren Boden er ſodann in ſeinem Kreiſe, ſowohl in Rückſicht auf die Lebendigkeit der Begebniſſe, als auch in betreff der Individuen und ihres Schickſals, der epiſchen Poeſie ihr ver-

lornes Recht wieder erringt". Hegel. Er ist der Widerschein der Poesie im Spiegel der Prosa. Schon seiner Entstehung nach wurzelt er im Leben der mit poetischen Bedürfnissen wenig vertrauten mittleren Volksklassen. Denn er ist aus den Volksbüchern entstanden, welche im Laufe des 16. Jahrhunderts romanische Sagenstoffe (daher der Name Roman) für das Volk zurechtschnitten und durch solche Geschichten („Amadis") der ritterlichen Minne den Todesstoß gaben. Im Gegensatz zum Epos, welches die umfassenden Schicksale eines Volkes in weltgeschichtlichem Kampfe darstellt, behandelt der Roman das persönliche Schicksal des einzelnen im Kampfe mit dem Leben. Die gewöhnlichste im Roman behandelte Verwickelung ist daher der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse. Dieser Zwiespalt entwickelt sich entweder zu einer komischen oder zu einer tragischen Lösung, und zwar in der Weise, daß die der gewöhnlichen Weltordnung widerstrebenden Charaktere entweder die Macht der Wirklichkeit anerkennen und sich mit den Verhältnissen aussöhnen, oder von dem, was sie vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und eine der Poesie befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen. Die Romanhelden „stehen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrfurcht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung der bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. Da schrauben sich nun die subjektiven Wünsche und Forderungen in diesem Gegensatz ins Unermeßliche in die Höhe; denn jeder findet vor sich eine für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muß, weil sie sich gegen ihn sperrt und in ihrer spröden Festigkeit seinen Leidenschaften nicht nachgiebt, sondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältnisse u. s. w. als Hindernisse vorschiebt. Besonders sind Jünglinge diese neuen Ritter, die sich durch den Weltlauf, der sich statt ihrer Ideale realisiert, durchschlagen müssen und es nun für ein Unglück halten, daß es überhaupt Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Gesetze, Berufsgeschäfte u. s. w. giebt, weil diese Lebensbeziehungen sich mit ihren Schranken den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens grausam entgegensetzen. Nun gilt es, ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustoßen, die Welt zu verändern, zu verbessern, oder ihr zum Trotz sich wenigstens einen Himmel auf Erden zu schaffen". Hegel. Es ist leicht zu ersehen, daß diese poetische Kunstform für den Dichter wie für den Leser ihre Gefahren hat. Gelingt es dem Dichter nicht, die Poesie des Herzens im Konflikt mit dem Leben so zu gestalten, daß die rein poetische Natur des Menschen und die Idee des Schönen und Wahren dabei bewahrt bleiben, so ist sein Werk für die Poesie von ganz untergeordneter Bedeutung.

2) **Die Form des Romans.** Die Urform des Romans ist episch, und sie kann eigentlich keine andere sein. Wie das Epos, wenn es lyrische oder lyrisch-dramatische Episoden hat, nicht aufhört, episches Gedicht zu sein, so bleibt auch der Roman in seinem Grundwesen episch. Dabei ist es gleichgültig, ob der Dichter die Form des Briefes (wie Goethe im „Werther") oder die den Gesängen des Epos entsprechende Form der Erzählung für die Ausbreitung seiner Gedanken für angemessen hält.

In jedem Falle wird auch der Roman an *episodischen Unterbrechungen* teils lyrischer, teils epischer Art reich sein. In „Werthers Leiden" ist der Brief, in dem die Reflexionen über den Selbstmord angestellt werden, eine lyrische Episode. Dasselbe gilt in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" von der tiefsinnigen Beurteilung des Shakespeareschen Hamlet. Außerdem trägt ja alles, was so oft in dem Roman als sentenziöse Betrachtung vorkommt, einen episodischen Charakter. Die kürzeren lyrischen Aussprüche stehen meist in einem näheren Zusammenhange mit den Charakteren des Romans und sollen den Leser in die zum Verständnisse der besonderen Situationen und Kollisionen erforderliche Stimmung versetzen. Aber auch die sich weiter ausdehnenden Episoden dürfen sich von dem sachlichen Boden des Gedichtes nicht entfernen. Der Dichter kann diese Teile des Gedichtes so selbständig ausarbeiten, daß es den *Anschein* hat, als stehen sie mit dem Ganzen in keinem Zusammenhange. Wir erinnern nur an die „Bekenntnisse einer schönen Seele" in *Goethes* „Wilhelm Meister". In betreff der *Schilderungen und Beschreibungen* hat der Romandichter dieselben Gesetze zu befolgen, von denen oben beim Epos gesprochen wurde. *Walter Scott* bleibt hier, wie überhaupt in der Romandichtung, unübertroffenes Vorbild.

3) **Die Arten des Romans.** Je nachdem sich der Roman auf dem Boden der Geschichte, des Lebens, der Kunst bewegt, oder die Stimmungen, in welchen er sich hält, verschieden sind, hat man die reiche Litteratur desselben in Gruppen zu bringen versucht:

a) **Der Roman nach Stoffgebieten.** Da im Roman die Verhältnisse und Zustände, aus denen ein Konflikt des Herzens sich herausbildet, sehr breit angelegt sein müssen, die Gebiete des gesellschaftlichen und des geschichtlichen Lebens aber die umfassendsten sind, so ergeben sich für die Einteilung folgende Formen:

Der soziale Roman zerfällt in den *Salon-Roman*, der sich in den höheren Kreisen der Gesellschaft bewegt, feine Bildung, oft überreizte Empfindung zeigt und sich meist in schöner künstlerischer Form hält (*Goethes* „Wilhelm Meister", „Wahlverwandtschaften"), in den *Familien-Roman*, der den Leser in die gediegenen, sittlichen oder auch entarteten Zustände der bürgerlichen Gesellschaft versetzt („Lorenz Stark" von *Engel*, „Soll und Haben" von G. *Freytag*), in den *Volks-Roman*, der sich mit der Darstellung des Volkslebens in seiner Ursprünglichkeit beschäftigt und unter den Spezialnamen: Ritter-, Räuber-, Schäfer-, See-, Reise-Roman, in neuester Zeit als „*Dorfgeschichte*" auftritt, in *Zeit- und Sitten-Romane*, welche sich im besondern mit der Schilderung von Sitten- und Zeitfragen beschäftigen (*Gutzkows* „Ritter vom Geist"), und wenn sie bestimmte politische Tendenzen verfolgen, auch wohl *Tendenz-Romane* genannt werden.

Während der soziale oder Gesellschafts-Roman die äußere Lebenserscheinung zu erforschen, aus ihr eine poetische Welt zu gestalten trachtet, vertieft sich **der Tendenz-Roman** im engeren Sinne des Wortes in das Gedankenleben; er bemächtigt sich irgend eines Gebietes der geistigen Thätigkeit und tritt als *philosophischer, moralischer, ästhetischer* oder *Kunst-Roman* auf.

Der historische Roman stellt seine Helden in den weiten Kreis geschichtlicher Thatsachen, so daß diese für ihre persönlichen Bestrebungen den Hintergrund bilden. Nach dem Vorbilde Walter Scotts sind auf dem Gebiete des historischen Romans Willibald Alexis, Spindler, Hauff, Gutzkow, neuerdings insbesondere Jos. Viktor von Scheffel („Ekkehard"), G. Freytag („Die Ahnen"), Georg Ebers („Eine ägyptische Königstochter", „Uarda", „Homo sum", „Die Schwestern", „Der Kaiser" u. a.), Felix Dahn („Ein Kampf um Rom" u. a.) u. a. thätig gewesen.

b) **Der Roman nach Stimmungsunterschieden** zerfällt in den sentimentalen oder empfindsamen (für den Goethes „Werther" das noch unübertroffene Vorbild ist), in den komisch-satirischen (der „Don Quixote" von Cervantes, englische Romane von Fielding, Sterne, der „Simplicissimus" von Grimmelshausen), in den humoristischen Roman (J. Pauls „Flegeljahre", „Siebenkäs", Katzenbergers Badereise", Immermanns „Münchhausen" u. a.).

§. 31.

Die Novelle.

Die Novelle ist erst in neuerer Zeit zu ihrer gegenwärtigen Gestalt ausgebildet worden. Ursprünglich ist sie eine kleine Erzählung von erotischem Charakter, die in der Form eines Bildes eine sehr lebendige Darstellung zeigt. Sie hat namentlich in Italien, ihrem Geburtslande, eine vollendete Gestalt erhalten (Boccaccio, der Vater der Novelle). Mit dem in neuerer Zeit allgemein gewordenen Geschmack für das Lesen der Novellen nimmt diese Art epischer Poesie ein ausgedehnteres Gebiet ein und tritt dem Roman so nahe, daß zwischen beiden kein eigentlicher Unterschied stattzufinden scheint. Hohe Begeisterung für Ehre, Glauben, Liebe, Verherrlichung des Leidens bilden den Charakter der ausgeführteren Novellen; oft werden auch wichtige Lebens- und Tagesfragen in den Kreis der Betrachtung gezogen. Wir besitzen von Goethe eine Novelle, die sich von der ausschweifenden Empfindsamkeit und der Übertreibung des Wunderbaren fern hält, die in ihrer einfachen Form als Maßstab für das gelten kann, was eigentlich eine Novelle genannt zu werden verdient. In diesem Sinne verdienen auch einzelne Novellen von P. Heyse Beachtung. Ausgeführtere Novellen werden zuweilen mit der Neigung für eigentümliche Kunstrichtungen verwebt, so daß diese (Musik, Malerei u. s. w.) die Grundlage für den Verlauf der epischen Erzählung abgeben. In der Weise haben Tieck, Novalis u. a. gedichtet. Steigt der Dichter in das Volksleben hinab, so kann er Dorfgeschichten ebensogut als Novellen wie als Romane bearbeiten.

§. 32.

Das Märchen und die Sage.

1) **Das Märchen** gehört zu denjenigen Formen der epischen Poesie, welche noch einen epischen Hintergrund erkennen lassen. Die Grundlage zu dieser Dichtform bildet die Göttersage, wenigstens sind die wunderthätigen

Mächte des Märchens zum Teil auf die Trümmer der Götterwelt zurückzuführen, „von riesigen Gestalten ein unsicherer Schatten, von gewaltigen Klängen ein leises Echo". Was sich die Phantasie des Volkes aus den Gestalten der Götterwelt zu Kobolden, Feeen, Nixen, Elfen, Hexen, Berggeistern, Riesen und Zwergen umgeformt, und wie sie die tägliche Sorge und Not diesen Gestalten zugeschrieben, Liebe, Haß, Freud' und Leid unter ihren Einfluß gestellt hat, alles das ist in dem Märchen zu erkennen, welches als Produkt des Volksglaubens auftritt, in dem Volksmärchen. Die Kunst hat diesem Volksglauben eine abgerundete Gestalt gegeben, und daher unterscheidet man:

a) **Das Volksmärchen,** das von den Gebrüdern Grimm in den dem Volke abgelauschten „Haus- und Kindermärchen" einen naiven Volkston zeigt und eine glattere, fast künstliche Form in den von Musäus und anderen herrührenden Bearbeitungen erhalten hat, und

b) **Das Kunstmärchen,** welches, wie Fouqués „Undine", die sinnige Unbefangenheit des Volksglaubens durch die Romantik des Rittertums verklärt, oder, wie Chamissos „Peter Schlemihl", den unbefangenen Verkehr mit dem Bösen auf sittliche Konsequenzen zurückführt, oder, wie Andersens Märchen, die Schwächen der gebildeten Welt durch die Unbefangenheit kindlicher Phantasie geißelt. Die metrische Behandlung, welche das Märchen in den „Märlein" und „allerlei Geistern" von Rückert und Kopisch erfahren hat, sind nur Blätter aus dem üppigen Laubdache des großen Baumes der Märchenwelt.

2) **Die Sage** ist eigentlich eine epische Erzählung. Sie ist objektiver als das Märchen. Dieses ist künstlerisch vollendeter und abgerundeter; jene giebt einfach den epischen Volkssinn auf der Stufe poetischer Anschauung. In dem Märchen treten die übernatürlichen Kräfte persönlich auf; man sieht sie handeln, während in der Sage die Handlungen derselben in ihren Wirkungen und Folgen gegeben werden. Auch schließt sich die Sage mehr an eine bestimmte Lokalität und an die wirkliche Geschichte an, während das Märchen ein rein subjektives Gebilde des Dichters ist. So ist der mächtige Rübezahl der Geist des Riesengebirges. Zuweilen verläßt er sein irdisches Reich, um zu sehen, was die Bewohner des Gebirges auf der Oberfläche treiben, die ja ein Teil, wenngleich nur der äußere, seines Palastes ist. Überall knüpft sich sein Thun an die Thätigkeit, an das sittliche oder unsittliche Leben des Volkes, das auf dem Gebirge wohnt. Die Guten, die Gehorsamen und Thätigen werden belohnt, die Bösen bestraft. Dabei erscheint er immer in der Gestalt eines Menschen, tritt in den Dienst der Bergbewohner, prüft den Sinn der Leute auf alle mögliche Weise, um sich von ihrer Beständigkeit und Redlichkeit oder ihrem Fleiße zu überzeugen. In den Sagen vom Kyffhäusergebirge kleidet sich selbst der Kaiser Friedrich in die Gestalt des Berggeistes und treibt sein Wesen mit den Bewohnern des Berges, ganz dem Leben gemäß, das er als Kaiser entweder wirklich oder nach der Meinung des Volkes geführt hat. Und so liefern Ruinen, Berge und Ströme Deutschlands eine Menge von Erzählungen, in denen das Wirken eines Geistes geschildert wird.

§. 33.

Die Legende.

Die Legende (legenda, was gelesen werden soll) ist eine Sage ganz eigentümlicher Art; sie faßt zunächst das zusammen, was in früheren Zeiten beim katholischen Gottesdienst vorgelesen wurde. Dazu gehörte der Inhalt der heiligen Schrift. Später kam zu dem in der Kirche Vorzulesenden auch der Inhalt der kirchlichen Tradition, d. h. Geschichten von Heiligen und Märtyrern. Aus dieser Bedeutung des Namens Legende hat sich die besondere Gattung des Gedichts entwickelt. Unter der poetischen Legende verstehen wir nämlich eine poetische Erzählung, deren Inhalt aus dem Sagenkreise der christlichen Kirche entlehnt ist. Fehlt der Legende poetische Farbe, so wirkt sie auch nicht poetisch. Wir stellen daher an diese Dichtform die Forderung, daß im einzelnen wie im ganzen die Darstellung und die Idee derselben sich über das Gewöhnliche einer bloßen Erzählung erhebe. Die eigentlichen Legenden sind meist in metrischer Form geschrieben, wiewohl diese innerhalb des Metrums nicht bestimmten Gesetzen unterworfen ist. Soweit die Geschichte der Kirche reicht, findet man auch Situationen, welche Stoff zur Bearbeitung von Legenden gegeben haben. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß die Haltung des Gedichtes sowohl ernst als komisch sein kann. Dichter von Legenden sind vor allen Herder (der sich auch durch eingehende Untersuchung um diese Dichtgattung verdient gemacht hat), Goethe, die Romantiker (Schlegel, Tieck), Rückert u. a.

§. 34.

Die poetische Erzählung.

Die poetische Erzählung hat einen Vorfall des wirklichen Lebens zum Gegenstande, wenn derselbe poetische Momente enthält und sich daher für die dichterische Darstellung eignet. Weil dieser Umstand von den Dichtern nicht immer mit Takt und Geschmack beobachtet worden ist, besitzen wir unter dem Namen der poetischen Erzählung viele Gedichte, welche auf den Namen eines Gedichtes eigentlich gar keinen Anspruch haben. Hierzu kommt noch, daß die poetische Erzählung nicht ein entschiedenes Hervortreten eines bestimmten Charakters erfordert, und daß deshalb auch die Form derselben eine sehr mannigfaltige sein kann. Es liegt in der Natur der Sache, daß gerade diese Dichtform nach allen Richtungen hin ausgebildet worden ist. Wie manches Ereignis des prosaischen Lebens enthält ein poetisches Moment, das in dichterische Form zu kleiden der mehr oder minder Begabte sich versucht fühlt! Langbein, Pfeffel, Hagedorn, Gellert, Schwab, Uhland, Chamisso, Kind u. a. lieferten treffliche Erzählungen, soweit der Stoff einen Anhalt für poetische Eindrücke ernster oder komischer Art darbot. Ist die Erzählung komisch, so pflegt man sie auch wohl einen Schwank zu nennen (Hans Sachs); gipfelt sie in einem witzigen Einfall, so heißt sie Anekdote. Sturm, Hagenbach, Bäßler u. a. bearbeiteten die geschichtliche Anekdote.

§. 35.

Die Romanze und die Ballade.

1) **Die Romanze** leitet ihren Namen aus dem in den Töchtersprachen des Lateinischen vorkommenden roman*) her und hat ihre eigentliche Heimat in Spanien, wiewohl sie auch in Frankreich und Italien schon früh ausgebildet wurde. Bei einem tieferen Eingehen auf das Wesen der romanischen Sprachen ergiebt sich, daß das Wort, der Ausdruck in denselben seinen wesentlichen Gehalt durch den Einfluß des Christentums auf die Bildung der romanischen Völker erfahren hat. Da es ferner besonders die romanischen Völker waren, in denen sich mit den Kreuzzügen der Geist des Rittertums eigentümlich entfaltete, so gewann von dieser Seite her die Ausdrucks- und Auffassungsweise der romanischen Völker ebenfalls eine neue Gestalt und unterschied sich wesentlich von der des Altertums. romanisch und romantisch ist das, was nicht mehr mit dem Altheidnischen zusammenhängt. Die griechische Anschauung, die das allgemein Menschliche erfaßte und mit tiefer Wahrheit behandelte, wird die klassische genannt im Gegensatze zur romantischen, welche einer späteren Zeit angehört und das Merkmal des Christlichen in sich schließt. (Vergl. Deinhardts trefflichen Aufsatz: „Über den Unterschied des Klassischen und Romantischen", in desselben „Kleinen Schriften." Leipzig 1869.) Das Christentum hat nun wesentliche Veränderungen in der menschlichen Gesellschaft hervorgebracht, zu denen ganz besonders die Stellung des Mannes zum Weibe, die hier durch das Moment der Liebe gehoben ist, gezählt werden muß. Nie lebte und wirkte in dem Heidentum die Liebe wie im Christentum. Dort war sie ein untergeordnetes, nebensächliches Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander, ein Verhältnis, das für das Leben ohne bedeutenden Einfluß blieb; im Christentum geht die Liebe bis in die Tiefen des geselligen Lebens und erhebt das Weib neben den Mann.**) Danach ist das in der Romanze Vorherrschende das durch das Christentum geläuterte Element der Liebe. Im besondern erscheint die Romanze als ein kleines romantisches Epos, das dem großen Epos in mancher Hinsicht vergleichbar ist und nur in der Behandlung seines Gegenstandes einen bei weitem kleineren Kreis umfaßt. Wollte man ein ganz charakteristisches Merkmal für die Romanze angeben, so ließe sich vielleicht sagen, daß, zum Unterschiede von der Ballade, die

*) Die neben der klassisch-lateinischen Sprache (lingua latina) bestehende lateinische Volkssprache (lingua romana) bildet die Grundlage der im Mittelalter entstandenen italienischen, französischen und spanischen Sprache, woher dieselben den Namen der „romanischen" erhalten haben. Die in diesen Sprachen verfaßten Gedichte führen den Namen Romant, Romanza, um sie von den im Mittelalter noch vielfach vorhandenen lateinischen Poesieen zu unterscheiden.

**) „Jeder Leser von feinem Gefühl muß bei den antiken Schilderungen der weiblichen Natur des Verhältnisses zwischen beiden Geschlechtern und der Liebe insbesondere, eine gewisse Leerheit und einen Überdruß empfinden, den alle Wahrheit und Naivetät in der Darstellung nicht verkennen kann. Ohne der Schwärmerei das Wort zu reden, welche freilich die Natur nicht veredelt, sondern verläßt, wird man hoffentlich annehmen dürfen, daß die Natur in Rücksicht auf jenes Verhältnis der Geschlechter und den Affekt der Liebe eines edleren Charakters fähig ist, als ihr die Alten gegeben haben." Schiller.

Romanze eine leichtere Haltung und eine mehr südliche (daher „das epische Lied des Südens" genannt) Färbung hat, als die neuere Ballade. Auch ist das lyrische Moment in der Romanze überwiegend und zwar meist mit erotischem Charakter. Dadurch tritt dieses Gedicht in eine Verwandtschaft mit dem Liede, wenn letzteres den lyrischen Erguß an eine sachliche Grundlage knüpft; es umwebt seinen Stoff „mit lyrischen Klängen und Akkorden" und zeichnet sich insbesondere durch einen kunstvollen Strophenbau aus. In diesem Sinne gelten Goethes, Schillers, Uhlands, Heines, Geibels, Eberts u. a. Romanzen als Musterdichtungen.

2) **Die Ballade** schließt das vorhin bei der Romanze bezeichnete erotische Element nicht aus, vielmehr findet sich dasselbe auch in ihr, nur nicht so hervortretend. Ursprünglich war die Ballade das, was wir jetzt unter Romanze verstehen. Von ballare (tanzen) hergeleitet, bedeutete der Name im Italienischen ein Lied von subjektivem, meist auf Liebe sich beziehenden Inhalt. Es diente als Text zu einer Tanzmusik und hatte eine bestimmte Form. Dann wandten die Schotten und Engländer diesen Namen besonders auf ursprüngliche Volkserzählungen an, welche sie in metrischer Form bearbeiteten. Den Hintergrund geben gewöhnlich düstere Volksanschauungen ab (wie z. B. in Goethes „Erlkönig"). In diesem Sinne faßte unter den Deutschen zuerst Bürger das Wesen der Ballade auf und schuf teils aus englischen und dänischen, teils deutschen, teils nordischen Volkssagen eine Art Gedicht, das seinem Inhalt nach in manchen Stücken der Romanze verwandt ist, das aber als unterscheidendes Merkmal das Gepräge des Schauerlichen an sich trägt. In dem Sinne der Bürgerschen Ballade dichteten Goethe, Uhland, Chamisso, Zedlitz und Heine, während Schillers Balladen einen etwas andern Charakter tragen. Dies hat seinen Grund darin, daß Schiller mit seinem stets das Ideale erfassenden Geiste sich nicht leicht in die volkstümliche Ausdrucks- und Anschauungsweise, welche diese Dichtungsgattung erfordert, hineinzufinden vermochte. Daher stehen denn Gedichte von Schiller, wie „Hero und Leander", „Der Kampf mit dem Drachen", „Die Bürgschaft", „Der Ring des Polykrates", „Kassandra", „Die Kraniche des Ibykus" in der Mitte zwischen der Romanze und der Ballade. Diese Gedichte sind ganz besonders geeignet, den Übergang von der poetischen Erzählung einerseits zur Romanze, anderseits zur Ballade deutlich zu machen. Die Behandlungsweise des Gegenstandes in der Ballade ist kurz, springend, andeutend, sogar dramatisch und geht damit über die Form der poetischen Erzählung hinaus. Denn wenn auch die Haltung der Sprache in der Romanze und in der Ballade verschieden ist, die Sprache der Ballade volkstümlich, derb und einfach, die der Romanze zwar leicht, aber edler und gewählter erscheinen muß, so sind doch beide Gedichte darin einander ähnlich, daß sie einzelne Situationen so lebendig hinstellen, daß man in ihnen dramatisches Leben zu erblicken glaubt; nächstdem aber enthält die neuere Poesie auf dem Grunde der Volksballade auch eine Kunstballade, die sich der edleren Sprache der Romanze nähert. Neben den in den „Stimmen der Völker" von Herder aufgeführten Volksgedichten sind auch auf diesem Gebiete, außer Bürger, Goethe („König von Thule", „Fischer", „Erlkönig"), Uhland und Heine Vorbilder.

§. 36.

Die Rhapsodie.

Der Name Rhapsodie (von ῥάβδος, der Stab und ᾠδή, Gesang) bezeichnet sprachlich einen Gesang mit dem Stabe (nach dem bei Festen üblichen Gebrauche griechischer Sänger, einen Lorbeerzweig in der Hand zu halten, wenn sie Gesänge vortrugen. Diese Sänger selbst hießen Rhapsoden). Diese Gesänge waren Bruchstücke, meist aus Homers Heldengedichten (daher rhapsodisch auch gleichbedeutend mit bruchstückartig), und enthielten entweder einen epischen oder einen lyrischen Abschnitt, der in sich ein möglichst abgeschlossenes Ganzes bildete. Demnach hat man, auf die deutsche Poesie übertragen, zu unterscheiden:

a) **Die epische Rhapsodie oder die Märe**, welche in möglichst freier, an eine kräftige historische Persönlichkeit des Mittelalters anknüpfenden Form das Bild eines Helden zu lebendiger Anschauung bringt, wie es Uhland in seinen Gedichten vom kleinen Roland, Freiligrath und Geibel in den Barbarossaliedern gethan haben, und

b) **Die lyrische Rhapsodie**, welche, den homerischen Episoden entsprechend, auf dem Grunde einer epischen Heldennatur in lyrischem Schwunge sich in Betrachtungen ergeht. Goethes herrliche Gedichte: „Mohammeds Gesang", „An die Phantasie", „Das Göttliche", „Grenzen der Menschheit", Hölderlins an Achill und Diotima u. a. gerichtete Gesänge gehören hierher.

§. 37.

Die epische Idylle.

Die Idylle (das Idyll, εἰδύλλιον, ein ländliches Bildchen) unterscheidet sich vom idyllischen Epos dadurch, daß die Darstellung ein heiteres Glück in der Beschränkung des Familien- und Landlebens in kleinen Zügen vorführt und mehr eine Situation, als ein vollständiges Lebensbild ins Auge faßt. Ein Meistergedicht dieser Art ist „Der siebzigste Geburtstag" von Voß. Ewald v. Kleist, Peter Hebel, Friedrich Müller haben treffliche Idyllen geschrieben. Die einseitige Darstellung einer arkadischen Schäferwelt, wie sie Salomon Geßner gegeben hat, zeigt mehr den Charakter der lyrischen Poesie (die lyrische Idylle), weil hier ein sinnlich anschaulicher Hintergrund fehlt.

§. 38.

Die Fabel.

Die Fabel stellt Ereignisse aus der Tierwelt dar, in welchen sich menschliche Charaktere, Zustände und Handlungen abspiegeln. Aus der Art und Weise der Darstellung, welche nur symbolische Hülle für eine Lehre der Weisheit oder Klugheit ist, entspringt die Wirkung des Gedichtes, und es leuchtet ein, daß diese nur dann poetisch sein kann, wenn die Tiere ganz ihrer Natur gemäß handeln und durch ihr Thun das Bild eines menschlichen Vorganges vollständig wiedergeben. Die Belehrung ist

hiebei so sehr Hauptsache, daß, wie Lessing (in seinen Abhandlungen über die Fabel) sagt, die Erzählung der Begebenheit abgebrochen wird, sobald der zu veranschaulichende moralische Satz deutlich geworden ist. Der ursprünglichen, von Äsop erfundenen Fabel gleichen nicht alle Formen derselben. Man hat das Ereignis nicht bloß durch Tiere, sondern auch durch Pflanzen und unorganische Körper darstellen lassen und sogar durch das Eingreifen menschlicher Handlung dieses Gedicht zu beleben gesucht. „Je mehr die Fabel dem Leben angehört, je frischer sie den Waldgeruch ihrer ursprünglichen Heimat, der Tiersage, bewahrt: desto schlagender ist ihre Wirkung.“ „Die anziehendsten Fabeln werden immer die sein, welche Handlungen oder Verhältnisse und Ereignisse erzählen, die teils den Instinkt der Tiere zu ihrer Grundlage haben, teils sonst ein natürliches Verhältnis aussprechen, teils sich überhaupt für sich zutragen können, ohne nur willkürlich zusammengestellt zu sein.“ Dabei ist es leicht ersichtlich, daß das den äsopischen Fabeln von der Kunstpoesie angehängte „fabula docet“ (das sogenannte Epimythion oder die Anwendung, Moral) die Darstellung matt macht und daher entbehrt werden kann, wie Lessing und Goethe zur Genüge gezeigt haben. Bedeutende Fabeldichter sind der Stricker (1250), Boner (1300), Erasmus Alberus, Burkart Waldis, Hans Sachs (1550), aus neuerer Zeit Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Pfeffel, Lessing, Goethe, Rückert, Hey, Güll.

§. 39.

Die Parabel, die Allegorie und die Paramythie.

1) **Die Parabel** oder das erzählende Gleichnis ist der Fabel insofern verwandt, als auch sie in symbolischer Form eine Lehre der Weisheit ausspricht. Während jedoch die Fabel vorzüglich Weisheit für das Leben lehrt und daher ihre Lehre an den Verstand richtet, hat es die Parabel meist mit höheren, göttlichen Wahrheiten zu thun und erfaßt in ihrer Wirkung die ganze Innerlichkeit des Menschen. Die symbolische Hülle der Parabel gleicht der der Fabel, indem der Stoff derselben auch aus der Tier-, Pflanzen oder unorganischen Körperwelt entlehnt wird. Für das bilderreiche, poetisch-produktive Bewußtsein bietet sich in allem, was demselben entgegentritt, Stoff zu paraboliſcher Behandlung. Diese Dichtungsart ist im Orient zu Hause; unter allen Parabeln, welche wir besitzen, sind die in den Evangelien von dem tiefsten Interesse und von der weitesten Allgemeinheit. Aber wenn hier die Form mehr oder weniger nur einen Beleg für die eigentümliche Anschauungsweise des Orients giebt, so hat sich später die Kunst der Parabel bemächtigt und sie vollständig ausgebildet. Wir besitzen Parabeln von großem Umfange, in denen die Erzählung von künstlerischer Ausbildung ist. In solchen ausgebildeten Parabeln hat die Erzählung an sich schon ein poetisches Interesse, welches nicht selten noch dadurch erhöht wird, daß die den einzelnen Teilen der Erzählung (dem Bilde) gegenüberliegende Wahrheit (das Gegenbild) in sich selbst abgerundet und ausgearbeitet ist. Aus der neueren Zeit gehören die Parabeln Krummachers zu den vollendetsten. Aber auch Goethe („Zauber-

lehrling", „Schatzgräber") und Schiller („Das verschleierte Bild zu Sais", „Der Pilgrim") haben Musterparabeln gedichtet.

2) **Die Allegorie** (von ἀλληγορία, Andeutung durch einen Namen oder ein Bild) ist als ein ganzes Gedicht das, was als poetisches Bild die mit demselben Namen bezeichnete Figur ist. Sie führt einen Gedanken, einen übersinnlichen Gegenstand unter einem Bilde in poetischer, idealisierender Form aus, genügt aber den an sie zu machenden Anforderungen nicht, wenn das Bild den dargestellten Gedanken nicht vollkommen faßt. Sie verhüllt ihren Inhalt so, daß die Äußerlichkeit, deren sie sich bedient, für die Bedeutung, welche in ihr erscheinen soll, von möglichst großer Klarheit und Durchsichtigkeit ist. Die Allegorie darf nie aus dem Bilde heraustreten, dasselbe eigentlich auch nicht erläutern, wie dies in anderen symbolischen Dichtformen geschieht. Sie kann das Bild in größter Breite und Ausführlichkeit darlegen und sich daher zu einem Epos ausdehnen, wie z. B. der „Teuerdank" von Melchior Pfinzing. Im weitesten Sinne sind daher auch „Reineke Fuchs", Sebastian Brants „Narrenschiff" Allegorieen, wiewohl man diese Gedichte wegen der breiten Grundlage, auf der sie ruhen, komische Epen zu nennen pflegt. Man bezeichnet meistens nur kleinere bildliche Gedichte von epischem Gehalt mit dem Namen Allegorie. Schillers „Mädchen in der Fremde", Goethes „Zueignung" mögen als Beispiele gelten. Man teilt die Allegorieen zuweilen in personifizierende, welche einen übersinnlichen Begriff verkörpern, wie bei Schiller im „Mädchen in der Fremde" die Poesie, und in metaphorische, welche ein Bild an die Stelle eines anderen Bildes setzen, wie bei Stolberg im „Felsenstrom" den Jüngling an die Stelle des Stromes.

3) **Die Paramythie** (παραμύθιον, Trost, Erholung) gehört ebenfalls zu den symbolischen Dichtformen mit epischer Grundlage; sie ist erst in neuerer Zeit in die deutsche Poesie eingeführt worden. Sie bringt ebenfalls eine höhere Wahrheit zur Anschauung und zwar an einer in das Gewand der Mythe eingekleideten Begebenheit. In der deutschen Poesie hat besonders Herder („Der Tod", „Das Kind der Sorge") diese, wie alle allegorischen und paraboliſchen Dichtformen, ausgebildet.

B. Die lyrische Poesie.

§. 40.

Das Wesen der Lyrik.

Tritt der Dichter aus der Objektivität seines Gegenstandes heraus, schaut er in das eigne Bewußtsein, in die Erfahrung des Herzens und der subjektiven Vorstellung und stellt er damit den Gehalt und die Thätigkeit des inneren Lebens dar, so heißt seine Poesie lyrisch.*) Schon die gewöhnliche Äußerung von Schmerz und Lust vermag das Herz zu erleichtern,

*) Die Griechen verstehen unter Lyrik (λύρα, die Leier — λυρικόν, was mit der Leier begleitet wird) die Art der Poesie, zu deren Ausführung Gesang, Saitenspiel und Tanz erforderlich waren.

wenn diese Erleichterung auch nur darin besteht, daß das Herz von seinem Drucke befreit wird. Die lyrisch-poetische Empfindung thut denselben Dienst; sie befreit aber das Herz nicht nur von der Empfindung, sondern erhält es in derselben, wie es ja Bestimmung und Wesen jedes künstlerischen Produktes ist, den, der dasselbe in sich aufnimmt, aus dem Zustande seiner gewöhnlichen prosaischen Vorstellung herauszureißen und in einen neuen Zustand, den des poetischen Eindruckes, zu versetzen. Das, worin nun die Vorstellung erhalten wird, bildet den Inhalt der Lyrik. Dieser ist, wie sich aus dem Gesagten schon von selbst ergiebt, von dem epischen Inhalt durchaus verschieden. Einerseits ist das lyrische Gedicht der Ausdruck der Freude, der Bewunderung, des Schmerzes, überhaupt des Empfindens, anderseits wird aber von der lyrischen Empfindung verlangt, daß sie eine allgemeine Gültigkeit habe, daß sie nicht nur die zufällige Anschauung eines einzelnen sei, sondern in ihr das allgemein Menschliche zum Bewußtsein komme. Das lyrische Empfinden und Betrachten darf sich nicht als der zufällige Erguß eines so oder anders gestimmten Gefühls kundgeben; vielmehr muß es aus einem Gemütszustande hervorgehen, den mit dem Dichter zu teilen jeder imstande ist. Der äußere Anlaß zu einem solchen Ausströmen des Innern kann oft ein ganz zufälliger, an sich nebensächlicher sein. So ist im „Lied von der Glocke" die Glocke nur ein zufälliges Moment, die einzelnen Beziehungen in dem Geschäft des Glockengusses geben nur den Anlaß, die demselben entsprechenden Empfindungen und Schilderungen menschlicher Zustände an den Tag zu legen. Die flüchtigste Stimmung des Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die schnell vorüberfahrenden Blitze sorgloser Heiterkeit und Scherze, Trübsinn und Schwermut, genug „die ganze Stufenleiter der Empfindung wird in ihren einzelnen Bewegungen oder Einfällen von der Lyrik festgehalten und durch das Aussprechen dauernd gemacht."

Wenn die Darstellung des lyrischen Inhalts wahrhaft poetisch wirken soll, so muß der lyrische Dichter in sich Phantasie, Empfindung, Großartigkeit und Tiefe der Gedanken tragen, und diese Eigenschaften müssen sich durch und durch selbständig ausprägen. Sonst wird aus dem Gedichte nichts, da, besonders bei einem geringfügigen Gegenstande, nur die Innerlichkeit der Empfindung und des Gedankens und deren Gestaltung dem Ganzen eine Bedeutung zu geben vermag. Wahrhaft große lyrische Dichter bringen die ganze Tiefe ihrer Empfindungen in einer Weise zum Ausdruck, welche jedem verständlich ist und für jeden Interesse hat, so Pindar, Klopstock, Schiller, Goethe.*)

*) „Goethes Leben nach außen, die Eigentümlichkeit seines im Täglichen eher verschlossenen als offenen Herzens, seine wissenschaftlichen Richtungen und Ergebnisse ausdauernder Forschung, die Erfahrungssätze seines durchgebildeten praktischen Sinnes, seine ethischen Maximen, die Eindrücke, welche die mannigfach durchkreuzenden Erscheinungen der Zeit auf ihn machten, die Resultate, die er sich daraus zog, die sprudelnde Lust und der Mut der Jugend, die gebildete Kraft und innere Schönheit seiner Mannesjahre, die umfassende frohe Weisheit seines Alters — alles ward bei ihm zum lyrischen Erguß, in welchem er ebenso das leichteste Anspielen an die Empfindung, als die härtesten schmerzlichen Konflikte des Geistes aussprach und sich durch dieses Aussprechen davon befreite." Hegel.

§. 41.

Volks- und Kunstlyrik.

Wie in der epischen Dichtkunst, so unterscheiden wir auch auf dem Gebiete der Lyrik Volks- und Kunstpoesie. Die Volkspoesie spiegelt immer eine besondere Nationalität wieder, der Standpunkt, auf dem sie steht, ist immer derart, daß eine selbständige Bildung und Reflexion noch schlummert und der Dichter als selbständiges Organ zurücktritt. Bei dieser Ausdrucksweise kann aber die Lyrik nicht stehen bleiben. Die Reichhaltigkeit menschlicher Vorstellungen, Leidenschaften, Zustände, überhaupt alles, was die Menschenbrust in sich zu fassen vermag, führt auf die zweite, der Volkspoesie gegenüberstehende Art der Lyrik, auf die Kunstlyrik. „Das Volkslied singt sich gleichsam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus; die freie Kunst aber ist sich ihrer selbst bewußt, sie verlangt ein Wissen und Wollen dessen, was sie produziert, und bedarf einer Bildung zu diesem Wissen sowie einer zur Vollendung durchgeübten Virtuosität des Hervorbringens." Hegel.

§. 42.

Die lyrische Darstellungsweise.

Das dichterische Gemüt erscheint dann am vollständigsten lyrisch, wenn es mit einem einheitsvollen Zustande seiner selbst zu thun hat und sich in diesem Zustande konzentriert. Prinzip der lyrischen Darstellung ist daher Gedrungenheit. Die Lyrik wirkt vornehmlich durch die Tiefe des Ausdrucks und nicht durch Weitläufigkeit der Schilderung. „Dabei kann der fortleitende Zusammenhang ein ununterbrochener, ruhiger Verlauf sein, ebensosehr aber auch in lyrischen Sprüngen von einer Vorstellung ohne Vermittelung zu einer anderen, weit abliegenden übergehen, so daß der Dichter sich scheinbar fesselloss umherwirft und dem besonnen folgernden Verstande gegenüber in diesem Fluge trunkener Begeisterung sich von einer Macht besessen zeigt, die ihn selbst wider Willen regiert und mit sich fortreißt." Hegel. Für den ersteren Fall liefern die meisten Lieder, für den zweiten viele Oden und Hymnen Belege. Die Art der Stimmung muß sich vorzugsweise im Versmaße ankündigen. Die Gleichmäßigkeit oder der Wechsel, die Ruhe oder Unruhe, stilles Hinfließen oder strudelndes Fluten und Springen kleidet sich in die entsprechenden musikalisch-rhythmischen Formen. Es werden daher die Strophe, die Alliteration, die Assonanz, vor allem der Reim in der Lyrik von großer Wichtigkeit.

§. 43.

Die Arten der lyrischen Poesie.

Das innere Leben des Gemütes, der Phantasie, des Gedankens tritt nicht immer mit gleicher Kraft auf. Dies, sowie die Verschiedenartigkeit der Erfindungen überhaupt giebt dem lyrischen Gedichte eine Mannigfaltig-

keit sowohl der Form als des Inhalts. Hierauf gründet sich die Einteilung der lyrischen Poesie. Wenn der Dichter den Ausdruck der Freude, der Bewunderung, des Schmerzes als einen unmittelbaren Erguß seiner poetischen Empfindung hinstellt, so steht er auf dem Boden der reinen Gefühlslyrik, mag dieser Erguß nun die anmutige Form des Liedes annehmen oder in dithyrambischem Schwunge aus dem Innern hervorströmen. Versenkt er sich in die beschauliche Betrachtung, in den ruhigen Verlauf einer Stimmung, welche mehr dauernd ist, so tritt er als reflektierender Lyriker auf, sein Gedicht wird das Produkt verständiger Betrachtung. Strebt endlich die dichterische Phantasie über sich hinaus, so daß sie das Gebiet der Poesie fast aufzugeben scheint und sich in demselben nur dadurch hält, daß sie den Gedanken mit Empfindung beseelt und durch Anschaulichkeit versinnlicht, so entsteht die philosophische oder Vernunftlyrik.

I. Die Gefühlslyrik.

§. 44.

Das Lied.

1) **Inhalt und Form des Liedes.** Das Lied drückt die lyrische Empfindung am unmittelbarsten und in ungehemmter Innigkeit aus. Man verlangt vom Liede, daß es eine vorzugsweise für den Gesang geeignete Form habe. Sein Gegenstand erfordert keine innere Größe und Hoheit, sein Ausdruck erhebt sich nicht zum Adel und zu hohem Schwung der Gedanken, kühnen Wendungen und Übergängen, sondern bleibt in leichtem Flusse, hält sich stets in sangbaren Rhythmen, in leicht faßlichen Reimen. Die Wahl derselben bleibt dem Dichter überlassen, und eine Vorschrift darüber, welchen Umfang die Strophe haben müsse, welches Metrum zweckmäßig sei, kann ganz und gar nicht gegeben werden. Dem mannigfaltigen Inhalte entspricht ein gleicher Reichtum der Formen. „Die Liederpoesie stirbt nicht aus, sondern erweckt sich immer von frischem. Sie ist ein Blumenfeld, das sich in jeder Jahreszeit erneuert. Das einzelne Lied, wie die einzelne Stimmung entsteht und vergeht, regt an, erfreut und wird vergessen. Jede Zeit schlägt ihren neuen Liederton an, und der frühere klingt ab, bis er gänzlich verstummt." Das Lied eignet sich nicht nur zum Ausdruck dessen, was der einzelne empfindet, sondern auch gemeinsamer, ein ganzes Volk charakterisierender Gefühle. „In seinen Liedern ist sich jedes Volk daher am meisten heimisch und behaglich."

2) **Arten des Liedes.** Der oben §. 42 entwickelte Unterschied zwischen Volks- und Kunstlyrik enthält schon einen Einteilungsgrund, nach welchem einem jeden Liede innerhalb dieser besonderen Arten ein Platz angewiesen werden kann. Ebenso läßt sich auf Grund des Gegensatzes von Gott und Welt, Himmel und Erde das Lied als geistliches und als weltliches auffassen, und man würde, wenn es auf Klassifizierung ankäme, bei keinem Liede in Zweifel sein, welcher von diesen beiden Arten es angehören müsse. Der zuerst angegebene Gegensatz ist, wie schon in der Einleitung §. 5 bemerkt worden, ebensowenig ein schroffer, wie der von

Volks- und Kunstpoesie überhaupt. Inzwischen hat dennoch das Volkslied ein eigentümliches Gepräge, wenigstens in seiner Grundlage, und es verdient daher eine besondere Beachtung, während das Wesen des Kunstliedes sich nicht scharf bestimmen läßt, seine Natur vielmehr im weltlichen, im geistlichen und sogar im Volksliede zum Vorschein kommen kann. Wir betrachten nach der vorhin angegebenen Einteilung die beiden Arten des Liedes, welche dem Inhalte nach wiederum in die verschiedensten Unterarten zerfallen.

A) **Das Volkslied.** Die Kunstlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts war verklungen und in die Häuser und Werkstätten der Bürger hinabgestiegen, wo sie als Meistergesang mit dem Maße des Handwerkszeuges gemessen wurde, als, gegenüber dieser kalten und nur auf die Form achtenden Künstelei, aus dem Volke eine Poesie erwachte, die in seiner Gemütstiefe lange geschlummert hatte. Diese Poesie gelangte im 16. Jahrhundert zu ihrer höchsten Blüte. Sie sprach die Grundanschauungen und Gefühle des Volkes über die großen Zeitbewegungen aus, kleidete Freud und Leid, Lust und Schmerz in die einfachsten Weisen, die sich im Volksmunde erhielten, bis sie mit der Zeit zusammengetragen wurden und nun einen nicht unbedeutenden Schatz unserer Litteratur bilden. Der Kern dieser Poesieen wird mit dem Namen Volkslied bezeichnet. „Wenn ich ein Vöglein wär'", „Es sah ein Knab' ein Röslein stehn", „So viel Stern' am Himmel gehn" sind derartige Klänge aus dem deutschen Volksleben, für deren Erhaltung Arnim und Brentano (in ihrer Sammlung „Des Knaben Wunderhorn", 1808), Uhland, Hoffmann v. Fallersleben, L. Erk u. a. dankenswert gesorgt haben.

B) Das in die Kunstlyrik hineingehörende Lied haben wir im allgemeinen seinem Inhalte nach in 2 Klassen zu teilen:

a) **Das geistliche Lied** geht aus der Betrachtung des Ewigen und Unendlichen hervor, besingt die Allmacht und Größe Gottes, dringt in die Tiefen des sittlichen Lebens ein und drückt die Stimmungen des religiösen Gemütes: Sehnsucht nach Gott, Bitte um seine Gnade, Reue, Schmerz, Hoffnung, Zuversicht, Glauben aus, wonach man dann wohl Buß-, Dank-, Bittlieder unterscheidet. Der Ton, den das Lied, dem Stoffe entsprechend, anschlägt, ist schlicht und ernst und schließt sich der Form und Melodie nach oft eng an das Volkslied an. Luther, der Schöpfer des evangelischen Kirchenliedes, benutzt mehrfach das ernste Volkslied, um den neuen evangelischen Geist dem Volke sofort zugänglich zu machen, so daß auf diese Weise sowohl das 16. Jahrhundert mit seinen kräftigen Kampf- und Bekenntnisliedern, wie das 17. Jahrhundert mit seinen innigen, glaubenswarmen Trostliedern Zeitalter der Blüte des Kirchenliedes bildeten. Die einer späteren Zeit angehörenden Kirchenlieder sind entweder zu trocken oder zu künstlich und stehen daher den im Geiste altchristlicher Glaubenskraft und Einfalt geschaffenen Liedern bedeutend nach. Neben Luther („Ein' feste Burg ist unser Gott", „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir") sind Decius („Allein Gott in der Höh' sei Ehr'"), Paul Eber („Ach bleib' mit deiner Gnade"), Philipp Nicolai („Wie schön leuchtet der Morgenstern", „Wachet auf, ruft uns die Stimme"), Paul Speratus („Es ist das Heil uns kommen her") aus dem 16. Jahrhundert, und Paul Gerhard („Meinen Jesum laß' ich nicht", „O Haupt voll Blut und Wunden", „Befiehl du deine Wege"), P. Fleming

(„In allen meinen Thaten"), G. Neumark („Wer nur den lieben Gott läßt walten"), Neander („Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren") aus dem 17. Jahrhundert als hervorragende Dichter von Kirchenliedern zu nennen. Vergl. Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied.

b) **Das weltliche Lied** umfaßt ein sehr weites Gebiet und hat von Walter von der Vogelweide an durch das Zeitalter der Volkspoesie hindurch bis in die Gegenwart hinein im deutschen Volke eine so bevorzugte Pflege erfahren, daß sich in ihm recht eigentlich deutsches Sinnen und Denken abspiegelt. In den bei weitem meisten Liedern ist die Liebe das Thema der Lyrik, dem man immer neue Klänge abgewinnt, weil der Stoff ein unversiegbarer Quell von Gedanken und Anschauungen ist. Nächst diesen Liebes- oder erotischen Liedern ist die Gruppe der geselligen Lieder*) die umfassendste. Das gesellige Lied findet in den mannigfachen Beziehungen des Lebens zum Menschen, zur Natur, zu den Genüssen und Freuden aller Art seinen Stoff, so daß eine Gliederung innerhalb dieser Kreise kaum möglich ist. Es führt, je nach der Verschiedenheit dieser Beziehungen, die Namen: Wanderlied, Trinklied, Turnerlied, Studentenlied, Soldaten-, Jägerlied oder Naturlied, Morgen-, Abend-, Nachtlied. Hat man die Stimmung im Auge, aus welcher das Lied hervorgegangen ist, so spricht man von Stimmungsliedern. Knüpft der Dichter an vaterländische und nationale Verhältnisse an, so entstehen Vaterlands-, Helden-, Freiheits-, Kriegs-, Schlacht- und politische Lieder. Die letzteren, deren Gebiet sehr umfassend ist, verfolgen nicht selten zu entschieden eine Tendenz und schwächen dadurch die poetische Wirkung ab. Es giebt in der deutschen Poesie keinen irgend bemerkenswerten Dichter, dem die Muse auf diesem Felde nicht hold gewesen wäre. Der Schöpfer der vollendetsten lyrischen Dichtungen ist jedoch Goethe.

§. 45.

Die Ode.

Die Ode ist ein Gedicht, in dem sich die Phantasie des Dichters in einen erhabenen Gegenstand (Gott, Götter, Helden, Liebe, Schönheit, Freundschaft, Kunst) so versenkt, daß das dichterische Gefühl als Begeisterung erscheint und in kunstvollem Strophenbau, in schwungvoller und kühner Sprache, in scheinbarer Regellosigkeit, in Abschweifungen, Lücken, plötzlichen Übergängen ein nur dem feineren Sinne verständliches Bild des Gegenstandes hinstellt. Oft werden Beziehungen in den Gegenstand hineingeflochten, die ihm fern liegen und den Sinn des Lesers auf Abwege führen. Diese Episoden sind aber nur „Ausbrüche des lyrischen Feuergusses, welcher überrinnend nach allen Seiten des Berges abläuft. Die Empfindung

*) Die aus dem Griechischen übersetzten oder dem Griechischen nachgebildeten Skolien (krumme Lieder = Rundgesänge) waren bei Gastmählern gebräuchliche spruchartige Lieder und die anakreontischen Lieder, nach dem griechischen Dichter Anakreon (c. 550) benannt, leichte und gefällige, den Lebensgenuß preisende Gesänge. Die ersteren wurden in Deutschland von Hagedorn und A. W. v. Schlegel, die letzteren von Gleim und den sog. Anakreontikern gepflegt.

flieht, ohne alle historische Weglinie zwischen Ende, Anfang und Mitte umher, nur von ihrer Überspannung und Ermattung wechselnd getrieben." Jean Paul. Die poetische Freiheit bewegt sich in der Form der Ode am regellosesten. Klopstock, die Dichter des Göttinger Hainbundes, Hölderlin, Platen sind Meister in dieser Form. Insofern als die lyrische Rhapsodie (s. §. 38) demselben Gebiete angehört, hat auch Goethe als Odendichter Hervorragendes geleistet.

§. 46.

Die Hymne und der Psalm (der Dithyrambus).

Die Hymne (ὕμνος, Gesang, Loblied zum Preise der Götter oder Heroen) unterscheidet sich von der Ode nur durch ihren Inhalt. Sie besingt die Größe und Herrlichkeit Gottes, versenkt sich entweder in andächtige Betrachtung oder steigt zu hoher Begeisterung empor, so daß sie ihren Abschluß in Staunen und Entzückung findet. Das Göttliche braucht in der Hymne nicht immer als die Person der Gottheit, sondern es kann auch als Erscheinung des Göttlichen aus dem Gebiete des Lebens, der Natur und der Gedankenwelt gefaßt werden, indem der Dichter diese Erscheinungen personifiziert und gleichsam zu Göttergestalten erhebt. Klopstock, Schiller, Goethe („Das Göttliche", „Grenzen der Menschheit", „Meine Göttin"), Hölderlin, Platen, Novalis sind auch auf dem Gebiete der Hymnenpoesie Vorbilder. Noch herrlicher als in der Hymne zeigt sich „der Schwung der Erhebung, das Aufblicken, Jauchzen und Aufschreien der Seele zu dem Einen, worin der Dichter den eigentlichen Gegenstand aller Macht und Wahrheit, alles Ruhmes und Preises findet, in den Psalmen (ψαλμός, der Gesang zum Saitenspiel) des Alten Testaments." Hegel. Die Phantasie erhebt sich in einen Zustand, der das dem Bewußtsein Unaussprechliche, sei es in Form ungebundenen Schmerzes oder des Dankes (Dank-, Klage-, Bußpsalmen), zur Empfindung zu bringen strebt.

Auch der Dithyrambus gehört zu den Hymnen; er ist ursprünglich ein Gesang zu Ehren des Weingottes Dionysos oder Bacchus. Danach feiert der Dithyrambus eigentlich nur sinnliche Genüsse und Verehrung, weshalb die Begeisterung auch den Charakter der Trunkenheit in ihm annimmt und sich wild und regellos gebärdet. Die modernen Gedichte dieser Gattung weichen von dem antiken Geiste derselben nicht unwesentlich ab. „Was den Griechen Dionysus war, das ist uns jeder Moment der leidenschaftlich dunkeln Erregung, in der das Höchste und Bedeutendste uns erfüllt". Einzelne Dithyramben von Willamow, Schiller, Fr. Müller, Kopisch haben einen hohen poetischen Wert.

II. Die Verstandeslyrik.

§. 47.

Vorbemerkung.

Der Übergang aus dem Gefühlsleben in die verständige Betrachtung kann selbstverständlich nicht bestimmt werden. Das innere Leben der Seele

[illegible] Kraft, und diese ausschließlich, zu ihrer [illegible] sondern es wirken in ihm stets alle Kräfte. Die [illegible] Sphäre des Verstandes hinüber, dieser, [illegible] ist, sendet seinen leuchtenden Strahl in die [illegible] Die Vernunft umfaßt das Seelenleben und läßt sich [illegible] durchwärmen, wie vom Verstande erhellen. Somit [illegible] genaue Bestimmung der Grenze für die Verstandes- [illegible] nicht möglich ist. Und dennoch kann angenommen werden, welche Seelenkraft vorwiegend beschäftigt ist. Unter den Gedichten, welche wir Verstandeslyrik zählen, werden diejenigen [illegible] müssen, „bei welchen das eben noch warme Gefühl [illegible] und in das denkende Betrachten übergeht". Dann [illegible] noch mehr den reflektierenden Verstand zeigen, zuletzt [illegible] schneidende Schärfe des Witzes und der Ironie im Kampfe [illegible] nur ein geringes Moment von Poesie in dem [illegible]

§. 48.

Die Elegie.

Die Elegie ist ihrem Namen nach (ἐλεγεία, ein wehmütiges Lied) [illegible] entlehnt. Sie stellt Gefühle der Wehmut dar, welche [illegible] der Gegensätze der Wirklichkeit und des Ideales beruhen, sie ergreift [illegible] Grund des Schmerzes, von dem Goethe sagt: „durch Trauern wird [illegible] zum Genuß." Der Schmerz ist kein drückender, und der Dichter [illegible] sich in demselben. In der antiken Elegie, der sich Goethe in [illegible] Elegieen aus Italien zu nähern suchte, waltet der Schmerz in ge- [illegible] plastischer Haltung und läßt keinen Raum für leidenschaftlichen [illegible] Die antiken Elegieen sind in Distichen geschrieben, während [illegible] Versmaß der modernen Elegie verschieden ist, meist trochäisch oder [illegible] mit abwechselnden Reimverschlingungen. Schiller sagt in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" über das Wesen der Elegie: „Bei der Elegie darf die Trauer nur aus einer durch das [illegible] erweckten Begeisterung fließen. Dadurch allein erhält sie poetischen [illegible] und jede andere Quelle ist völlig unter der Würde der Dichtkunst. [illegible] Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt geschwundene [illegible] Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe u. s. w. [illegible] nur alsdann der Stoff zu einer elegischen Dichtung werden, wenn [illegible] Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Har- [illegible] sich vorstellen lassen. Der Inhalt der dichterischen Klage kann [illegible] ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealistischer Gegenstand sein; [illegible] wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn [illegible] zu einem idealischen umschaffen. Der äußere Stoff ist daher an sich [illegible] immer gleichgültig, weil ihn die Dichtkunst niemals so brauchen kann, [illegible] sie ihn findet, sondern nur durch das, was sie selbst daraus macht, [illegible] die poetische Würde giebt. Der elegische Dichter sucht die Natur, [illegible] als eine Idee und in der Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, [illegible] er sie gleich als etwas Dageweſenes beweint." Die deutsche Poesie

ist reich an Elegieen. Dichter wie Matthisson, Salis, Hölty sind in ihrer ganzen Lebensauffassung, soweit uns dieselbe in ihren Gedichten entgegentritt, elegisch. Der Kreis aber, in dem sie sich bewegen, ist ein sehr beschränkter. Dagegen versteht es namentlich Schiller, die tiefsten Lebensfragen und die Beziehungen des Menschen zur Kunst in die Form der Elegie zu kleiden. Hierher gehören seine Gedichte „Spaziergang", „Die Ideale", „Pompeji und Herculanum", „Resignation", „Die Sehnsucht", „Der Pilgrim". Aber auch Goethe ist, abgesehen von seinen römischen Elegieen, großartig in dieser Form.

§. 49.

Die Heroide. Die poetische Epistel.

Die Heroide (Heldenbrief) ist nach Form und Inhalt der Elegie verwandt. Sie ist von dem römischen Dichter Ovid erfunden, der durch sie Empfindungen über das Verhältnis der Ober- zur Unterwelt von bestimmten verstorbenen Individuen aussprechen ließ. Dieses Verhältnis tritt in dem Gedichte so auf, daß der Verstorbene in Form eines Briefes sich in wehmütiger und banger Klage ergeht. Im Sinne der Ovidschen Heroiden, die nichts anderes als dichterisch gehaltene Liebesbriefe sind, dichtete im 17. Jahrhundert Hoffmannswaldau seine Heldenbriefe. Die neuere Heroide wählt statt der Heroen geschichtliche oder fingierte Personen, von denen die schreibende nur entfernt, nicht tot zu sein braucht. In der Form schließt sie sich teils der römischen Heroide an, teils bedient sie sich des trochäischen oder iambischen Versmaßes. Vertreter dieser im ganzen wenig gepflegten Dichtungsart sind Wieland, Kosegarten, A. W. v. Schlegel.

Die Epistel (Brief) ist ein Brief in Versen; sie ist nicht von zufälligem, gleichgültigem Inhalte, sondern interessiert sowohl durch ihren Stoff als durch ihre Form. Kein Dichter wird einen menschlich bedeutenden Gegenstand in das Gewand der Epistel kleiden. Vielmehr kann er nur solche Gedanken aussprechen, die zunächst ein rein persönliches Interesse haben; dieses muß aber derart sein, daß ein jeder sinnige Leser sich gern daran beteiligt. Je mehr der Dichter seine Laune, sein Behagen an dem Gegenstande der Epistel in den Kreis allgemeiner Teilnahme zu ziehen vermag, so daß er praktische Lehren, Erfahrungen, Ratschläge mit seinen persönlichen Zwecken verbindet, um so mehr wird er sich von dem Vorwurfe, prosaisch zu werden, fern halten. Übrigens ist gegenwärtig diese Dichtart, so sehr sie ihrer Zeit von Wieland, Gleim, Uz, Göcking gepflegt wurde, fast in Vergessenheit geraten, und von poetischem Werte sind aus neuerer Zeit nur noch Goethes bekannte zwei Episteln.

§. 50.

Das beschreibende Gedicht.

Das beschreibende Gedicht wählt die Natur oder irgend welche Naturgegenden, einen Hügel, eine Hütte, die Steppe u. s. w. zum dichteri-

schen Objekt. Will der Dichter die landschaftliche Natur zu dichterischer Behandlung benutzen, so muß er in dieselbe menschliche Empfindungen hineintragen oder sie mit irgend einem Gedankengange beseelen. Dies ist nicht nur möglich, sondern oft sogar von schöner Wirkung. Demgemäß dürfen nicht nur einzelne Gedichte von Matthisson, die den Gegenstand von Schillers bekannter Kritik bilden, sondern Gedichte von Heine (Nordseebilder), Freiligrath, Platen, Hölderlin, Chamisso, in denen der Zusammenhang der Natur und der geistigen Empfindung allerdings ein mehr oder weniger äußerlicher ist, zu poetischen Produkten von entschiedenem Werte gezählt werden.

§. 51.

Epigramm, Gnome, Sprichwort, Priamel.

1) **Das Epigramm** (Sinngedicht) war ursprünglich eine Aufschrift und bezeichnete als solche einen Gegenstand sachlich, d. h. es gab den Sinn oder die Bedeutung des Gegenstandes in Kürze und poetischer Wendung an. Diesen ursprünglichen Charakter verlor das Epigramm schon bei den Griechen und bedeutete, wie jetzt, einen geistreichen, witzigen, rührenden Einfall über ein Ereignis oder Individuum, welcher den Gegenstand nur insofern berührt, als er sinnvolle Beziehungen zu demselben enthält. Treffend charakterisiert Klopstock das Epigramm:

Bald ist das Epigramm ein Pfeil,
Trifft mit der Spitze;
Ist bald ein Schwert,
Trifft mit der Schärfe;
Ist manchmal auch — die Griechen liebten's so —
Ein klein Gemäld', ein Strahl, gesandt
Zum Brennen nicht, nur zum Erleuchten.

Nach Herder und Lessing besteht das Epigramm aus zwei Teilen, welche der erstere Exposition und Anwendung, der andere Erwartung und Aufschluß nennt. Die Exposition macht auf den Gegenstand aufmerksam, die Anwendung enthält den überraschend witzigen oder geistreichen Abschluß des Gedankens. Der sinnreiche Einfall, der dem Epigramm poetischen Wert verleiht, darf nicht an fingierte Personen oder Gegenstände verschwendet werden, sondern muß sich auf bestimmte und zwar bekannte Verhältnisse beziehen. In neuerer Zeit nennt man auch solche Gedichte Epigramme, welche, wie Schillers Votivtafeln, auf einer These und Antithese beruhen. Goethes und Schillers Xenien (Gastgeschenke, nach dem Vorgange des römischen Dichters Martial so genannt), welche feine und geistvolle Bemerkungen und Angriffe auf litterarische Erscheinungen und Persönlichkeiten ihrer Zeit enthalten, sind ebenfalls zu den Epigrammen zu zählen. Übrigens sind nächst den beiden Heroen unserer Litteratur, Herder und Lessing, aus früherer Zeit Fr. von Logau (der nur Epigramme dichtete) und Kästner, aus neuerer Zeit Haug, Rückert und Platen Meister in dieser Dichtart.

2) **Die Gnome** (Willensmeinung, Urteil) ist dem Epigramm verwandt, spricht aber eine Erfahrung oder praktische Wahrheit ganz allgemein aus und hat wegen dieser Allgemeinheit insbesondere auch den Zweck, im Gedächtnis aufbewahrt zu werden. In dieser Hinsicht ist sie

3) **dem Sprichworte**, „der Weisheit auf der Gasse", ähnlich, welches man eine Gnome der Volkspoesie nennen könnte. Im Sprichworte stellt sich ein einzelner Fall aus der Alltäglichkeit menschlicher Begebnisse so dar, daß er eine allgemeine Bedeutung gewinnt und der einzelne Fall das Allgemeine in sich enthält. Das Derbe und Kräftige, was in dem Volksliede für die Empfindungen Grundlage ist, nimmt im Sprichwort den Charakter eines Volksurteils an, und deshalb ist es eben die Unmittelbarkeit der Empfindung und Reflexion, die das Sprichwort zu einer Form der Poesie macht. Das Sprichwort selbst gehört zwar eigentlich nicht zur Poesie, wohl aber der ihm nahe verwandte Sinnspruch, wie wir ihn aus früherer Zeit in Freidanks „Bescheidenheit" finden. Von Goethe und in neuerer Zeit von Rückert haben wir eine große Anzahl von Sinnsprüchen, ganz in dem Charakter der Sprichwörter, die von unendlicher Anmut und tiefer Wahrheit sind.

4) **Die Priamel** (praeambulum, Vor-gang d. h. Vorrede), wegen des Abschnappens am Schluß auch Schnepper genannt, ist ein Spruchgedicht, welches aus einer Reihe von spannenden Vordersätzen besteht, auf die ein überraschender Nachsatz folgt. Es gehört besonders der Volkspoesie des 14. und 15. Jahrhunderts an und ist von den Satirikern der Neuzeit (v. Maltitz, v. Strachwitz) nachgebildet worden. Ein Beispiel aus alter Zeit:

Wer Frauen die Köpf' stößt aneinander,
Wenn eine heimlich red't mit der ander,
Und scharfe Messer haut in Stein,
Und in ein' Tanz streut spitzige Bein,
Und in Essen rührt Aschen,
Und Löcher bohrt in Beutel und Taschen,
Und den Frauen hinten auf die Mäntel tritt:
Der arbeit't gern, des man ihn nicht bitt'.

§. 52.

Das Rätsel.

Das Rätsel kann man mit dem beschreibenden Gedicht und mit der Allegorie vergleichen; denn in ihm ist die Äußerlichkeit von der Bedeutung ebenso getrennt, wie in dem beschreibenden Gedicht die Naturschilderung von der sie begleitenden Empfindung, und in der Allegorie das Bild von dem Gegenbilde. Das Rätsel stellt von einem Gegenstande eine Reihe von Eigenschaften auf, aus deren Verknüpfung der Gegenstand selbst aufgefunden werden muß. Die Phantasie und der Witz, die eigentlichen Faktoren der

Verſtandeslyrik, machen das Rätſel zu einem Produkte der Poeſie, welches, auch ohne erraten zu ſein, durch kunſtreiche Form, durch anmutige Bilder feſſelt. In dieſem Sinne hat allein Schiller Rätſel geſchaffen. Doch iſt nicht zu leugnen, daß ſelbſt Rätſel, denen dieſe Eigenſchaften fehlen, durch Verſtandesſchärfe und künſtliche Verhüllung immer ein gewiſſes Intereſſe erregen. Die Rätſel nennt man **Worträtſel**, wenn ein Wort erraten werden ſoll (wie in den Rätſeln Schillers). Handelt es ſich beim Worte um eine verſchiedene Bedeutung nach der Betonung, z. B. Meineid und mein Eid, ſo heißt das Rätſel Homonyme (Gleichlaut); verändert ſich der Sinn, je nachdem das Wort rück- oder vorwärts geleſen wird, z. B. Leben und Nebel, ſo heißt das Rätſel Palindrom (Wenderätſel). Baut das Rätſel das Wort aus Silben zu einem Ganzen auf, ſo heißt es **Silbenrätſel** oder Charade. Soll das Wort aus Buchſtaben gefunden werden, ſo nennt man das Rätſel **Buchſtabenrätſel**, und zwar Logogriph (Wortnetz) bei Änderung eines einzelnen Buchſtaben, z. B. Laſt, Liſt, Luſt, Anagramm (Rückſchrift) bei Verſetzung mehrerer Buchſtaben, z. B. Dornen, Norden, Donner, und Akroſtichon bei Stellung der Buchſtaben des Rätſelwortes in den Anfang der Verſe des Gedichtes.

§. 53.

Die Satire.

Die Satire (urſprünglich bei den Römern ein Gedicht, welches allerlei enthielt, ſpäter Spottgedicht, nicht von Satyr abzuleiten) beruht auf dem Gegenſatze von Wirklichkeit und Ideal. Sie geißelt entweder in ernſtem Tone und mit ätzender Schärfe die Übel und Gebrechen der Wirklichkeit oder treibt launigen Scherz mit den Thorheiten und Verirrungen der Menſchen, beides aber ſo, daß der Gegenſatz, in dem die kleinlichen Beſtrebungen und Schwächen zu den idealen Forderungen der Sittlichkeit ſtehen, in ſchroffer Weiſe zum Vorſchein kommt. Überſchreitet der Dichter in den ihm zu Gebote ſtehenden Mitteln die Grenze des Äſthetiſchen, ſo wird die Satire zur Karikatur, und wenn ſie ſich auf eine Perſon bezieht, zum Pasquill. Nächſtdem aber liegt in ihrem Weſen, das ja mehr als irgend ein anderes Gedicht die Proſa des Lebens erfaßt, die Möglichkeit, ſich auf allen drei Gebieten der Poeſie feſtzuſetzen; denn ſie kann als Epos, als Erzählung, als Roman, als reflektierende Betrachtung und als Drama auftreten. — Hegel bezeichnet die Römerwelt ſehr richtig als die Heimat und den Boden der eigentlichen Satire: „Indem es die ihrem inneren Gehalt nach proſaiſche Auflöſung des Ideals iſt, welche ſich im Satiriſchen kundgiebt, haben wir den wirklichen Boden desſelben nicht in Griechenland, als dem Lande der Schönheit, zu ſuchen. Die Satire kommt den Römern eigentümlich zu. Der Geiſt der römiſchen Welt iſt die Herrſchaft des toten Geſetzes, die Zertrümmerung der Schönheit und heiteren Sitte, das Zurückdrängen der Familie als der unmittelbaren, natürlichen Sittlichkeit, überhaupt die Aufopferung der Individualität, welche ſich an den Staat hingiebt und im Gehorſam gegen das abſtrakte Geſetz ihre kaltblütige Würde und verſtändige Befriedigung findet. Eigentümlich iſt den

Römern nur jede Kunstweise, welche in ihrem Kern prosaisch ist." Spezieller, als es hier geschieht, geht Schiller in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" auf das Wesen der Satire ein, indem er die Formen derselben bestimmt angiebt. Dabei ist zu beachten, daß er, wenngleich in mehreren Punkten mit Hegel übereinstimmend, diese Dichtform für mehr poetisch hält als Hegel. „Satirisch," sagt Schiller, „ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt, als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen, je nachdem er entweder im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die strafende oder pathetische, dieses durch die scherzhafte Satire. Streng genommen verträgt zwar der Zweck des Dichters weder den Ton der Strafe, noch den der Belustigung. Jener ist zu ernst für das Spiel, was die Poesie immer sein soll; dieser ist zu frivol für den Ernst, der allem poetischen Spiele zum Grunde liegen soll..... Die strafende Satire erlangt aber poetische Freiheit, indem sie ins Erhabene übergeht; die lachende Satire erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt." Interessant dürfte schließlich auch noch ein Wort Jean Pauls über die Satire sein: „Das Reich der Satire stößt an das Reich des Komus; aber jedes trägt andere Einwohner und Früchte. Das Komische treibt mit dem Kleinen des Unverstandes sein poetisches Spiel und macht heiter und frei. Die verspottete Unmoralität ist kein Schein, aber die verlachte Ungereimtheit ist ein halber. Thorheit ist zu schuldlos und unverständig für den Schlag der Satire, so wie das Laster zu häßlich für den Kitzel des Lachens, obgleich an jener die unmoralische Seite verhöhnt und an diesem die unverständige belacht werden mag. Das satirische Reich ist, als die Hälfte des moralischen, kleiner, weil man nicht willkürlich verhöhnen kann; das lachende ist unendlich groß, nämlich so groß als das des Verstandes oder der Endlichkeit, weil zu jedem Grade sich ein subjektiver Kontrast erfinden läßt, der kleiner macht. Dort findet man sich sittlich angefesselt, hier poetisch freigelassen." Deutschland ist arm an guten Satiren, wenngleich im 16. Jahrhundert die prosaische Satire nicht ohne Glück gepflegt wurde. (So namentlich von Johann Fischart.) Die Satire des 17. Jahrhunderts, zwar in poetischer Form geschrieben, sagt der Gegenwart nicht mehr zu. Liskov, Rabener, zu ihrer Zeit ebenfalls sehr beliebt, wußten den Ton dieser Art nicht sicher genug zu treffen. Satiren, die einen Vergleich mit denen des Horaz aushielten, besitzt Deutschland gar nicht, was sich leicht erklärt, wenn man den deutschen Volksgeist dem römischen gegenüberstellt. Ganz Eigentümliches leistete Jean Paul in der humoristischen Satire. Doch liegt seine Satire mehr in dem Geiste und in der Haltung ganzer Werke. Von neueren Dichtern haben A. W. Schlegel, Hauff, Immermann, Börne,

---

Anmerkung. Die §. 27 behandelten Klang- und Reimstrophen bilden mehr oder weniger eine besondere Gattung der Dichtung hinsichtlich ihres Inhaltes. Die bei weitem meisten, wie das Sonett, das Triolett, das Madrigal, die Kanzone, die Sestine, das Ritornell, die Glosse, das Cancion, die Tenzone, zum Teil auch die

Heine und Platen in den verschiedensten Formen die Satire kunstvoll behandelt.

§. 54.

Philosophische Lyrik. Das eigentliche Lehrgedicht.

Wenn §. 51 gesagt wurde, daß die Vernunft alle Gebiete des Seelenlebens umfasse, so faßten wir dieselbe als das eigentlichste und höchste Organ des Denkens und Begreifens, als die alles geistige Bilden und Gestalten gewissermaßen durchdringende Seelenkraft, als den Sitz der idealen Gedankenwelt. Das Produkt ihrer Thätigkeit ist der Gedanke, der das Besondere erfaßt und zum Allgemeinen erhebt. Nun aber hat die Poesie es immer mit einer geistig vorgestellten Form realer Erscheinungen zu thun; sie kann demnach des sinnlichen Stoffes, der Sprache, des Bildes, des Tones nicht entbehren; sie verleiblicht gleichsam den Gedanken, während dieser auf seiner höchsten Stufe als philosophischer Begriff, als Idee, sich des sinnlichen Gewandes zu entäußern trachtet. Danach läuft diese Art der Poesie auf ihrer höchsten Stufe Gefahr, „sich aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige hinein zu verlieren", sich also gleichsam aufzulösen. Diese Auflösung aber kann vermieden werden, wenn es dem philosophischen Dichter gelingt, seine Gedankenwelt möglichst im Reiche der Ideeen (Idee heißt Bild) zu halten. Damit ist der Poesie die schwierigste Aufgabe gestellt, deren Lösung bei dem Dichter eine ebenso bedeutende philosophische wie dichterische Anlage voraussetzt.

Da die Poesie nicht den Zweck der Belehrung verfolgen darf, so steht das eigentliche Lehrgedicht, dem dieser Zweck zu Grunde liegt, vorweg außerhalb der Poesie. Denn seine Aufgabe besteht darin, einen wissenswerten Stoff in dichterischem Gewande planmäßig, den Gesetzen des logischen Denkens entsprechend, in dichterische Form zu kleiden. In ihm liegt also das Künstlerische nur in der Form, in der Außenseite, etwa in dem Metrum, in Episoden, Gleichnissen u. dgl. Diese stehen neben dem Inhalte als ein Beiwerk und vermögen oft nicht einmal die Trockenheit des Lehrens lebendig zu machen. Gegenstand solcher Gedichte sind zuweilen Wahrheiten der Moral, des christlichen Lebens und Glaubens, Lehrsätze der Physik und Astronomie u. dgl. So schrieb Opitz ein Gedicht „Die Ruhe des Gemüts", Haller „Vom Ursprung des Übels", Kästner „Philosophisches Gedicht von den Kometen", „Gedanken über den Streit zwischen Vernunft und Glauben", Uz „Die Kunst, stets fröhlich zu sein", Neubeck „Die Gesundbrunnen", Tiedge „Urania".

Makame, das Ghasel gehören in das Gebiet der Verstandeslyrik, wie denn schon die diese Gedichte bedingende künstliche Form das Produkt einer reflektierenden Thätigkeit ist. Wir haben ihnen, weil sie die Sprache nicht sowohl zu einem Inhalte, als vielmehr zu einer tönenden Musik benutzen, an anderer Stelle ihren Platz angewiesen. Außerdem aber läßt sich nicht leugnen, daß viele von ihnen zu jenen Reimklingeleien zu zählen sind, die Voß als Süd-Trall-Lall-Lieder und als Bimmel-Getümmel mit Recht verspottet.

§. 55.

Das Ideal-Gedicht.

Auf einem ganz anderen Boden, als die eigentlichen Lehrgedichte, steht eine Reihe von Poesieen, denen die Theorie der Dichtkunst bis jetzt noch keinen bestimmten Namen gegeben hat, und mit deren Ausbildung nach Form und Inhalt die Poesie der Gegenwart zum Teil beschäftigt ist. Diese Dichtart beansprucht eine ebenso tiefe philosophische wie poetische Natur. Die deutsche Poesie besitzt in Schiller einen Dichter, dem es vergönnt war, aus dem Reiche des Ideals in vollen Zügen zu schöpfen und durch die Musik des Herzens seine Gedankenwelt zu verklären. „Was die Gedichte Schillers auszeichnet, ist besonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambisch fortgerissen erscheint, noch im Drange der Begeisterung mit der Größe seines Gegenstandes kämpft, sondern desselben vollkommen Meister bleibt und ihn mit eigner poetischer Reflexion, in ebenso schwungreicher Empfindung als umfassender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigsten volltönendsten Worten und Bildern, doch meist ganz einfachen, aber schlagenden Rhythmen und Reimen nach allen Seiten hin vollständig darlegt. Diese großen Gedanken und gründlichen Interessen, denen sein ganzes Leben geweiht war, erscheinen deshalb als das innerste Eigentum seines Geistes, aber er singt nicht still in sich oder im geselligen Kreise, wie Goethes liederreicher Mund, sondern wie ein Sänger, der einen für sich selbst würdigen Gehalt einer Versammlung der Hervorragendsten und Besten vorträgt". Hegel. — Von Schillers Gedichten gehören ganz besonders hierher: „Das Ideal und das Leben", „Die Ideale", „Der Genius", „Die Glocke", „Resignation", „An die Freude", „Das Glück". Die Versuche der neueren Zeit, wie die „Weisheit des Brahmanen" von Rückert, das „Laienbrevier" von L. Schefer und das „Laienevangelium" von Sallet, überragen zwar bei weitem das eigentliche Lehrgedicht der früheren Zeit, reichen aber trotzdem zu den Höhen der Schillerschen Gedankenlyrik nicht hinan.

C. Die dramatische Poesie.

§. 56.

Wesen und Inhalt des Dramas.

Die Geschichte der Poesie zeigt, daß das Drama*) sich später entwickelt und ausgebildet hat, als das Epos und die Lyrik. Das Drama zeigt eine Vermittelung des Epischen und Lyrischen, eine Vermittelung, die nicht als zufällige und willkürliche Vereinigung epischer und lyrischer Momente aufzufassen ist, sondern die ihr eignes Gesetz in sich selbst hat. Wenn also auch nicht zusammengesetzt, so doch hervorgegangen aus den bereits

*) Das griechische Wort δρᾶμα (That, Handlung) bezeichnete sowohl eine für die Bühne bearbeitete Dichtung als auch die Darstellung derselben.

vorhandenen Erscheinungsformen der Poesie, kann das Drama als die letzte und höchste Stufe poetischer Kunst angesehen werden. Vergleicht man das Drama mit dem Epos, so kommt hier wie dort eine That (die Fabel des Dramas), ein Handeln zur Anschauung. „Das dramatische Handeln beschränkt sich aber nicht auf die einfachste und störungslose Durchführung eines bestimmten Zweckes, sondern beruht auf verwickelten Zuständen, Leidenschaften und Charakteren und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfes und Zwiespaltes notwendig machen". Damit wird das Individuum Mittelpunkt der dramatischen Darstellung. Denn das Hervortreten der Leidenschaft, das Geltendmachen der Persönlichkeit kann nicht anders gedacht werden, als aus dem Individuum hervorgehend. Dieses durch verwickelte Zustände und verschiedene Charaktere bedingte und vor das äußere und innere Auge gestellte Handeln bezeichnet das Wesen des Dramas. Es hat die Aufgabe, eine Handlung darzustellen. Die Darstellung giebt sich nicht im Agieren auf der Bühne kund, sondern in der dialogischen Form der Rede, welche von Aktion nur begleitet ist. Wie eine bestimmte That, so steht auch ein bestimmtes Individuum im Mittelpunkte der Handlung, wiewohl es auch geschehen kann, daß, wie im Epos (Nibelungen), mehrere Personen handelnd hervortreten. Die in der Mitte der Handlung stehende Person ist der Held des Dramas. Die Verwickelungen, in die er gerät, werden ihm teils von höheren, „des Schicksals" Mächten, teils von anderen Personen, teils durch seine Leidenschaften bereitet. — Was den Inhalt des Dramas betrifft, so muß dieser nicht die individuellen Richtungen und die einseitige Weltanschauung einer besonderen Persönlichkeit darlegen wollen, sondern im Verlaufe und Ausgange der dramatischen Handlung das an und für sich Vernünftige und Wahre kundgeben. Also hohe, geistige, göttliche Mächte: Liebe, Patriotismus, Recht, Freiheit u. s. w. bilden die Motive im Drama, und ihnen direkt entgegengesetzte Kräfte erscheinen als die Hindernisse der Handlung.

§. 57.

Die Form des Dramas.

Bei keiner Form der Poesie sind gewisse notwendige Vorschriften, die sich auf die Gestaltung und auf die äußeren Eigenschaften des Gedichtes beziehen, so wichtig und beachtenswert, wie im Drama. Manche Vorschriften, welche in früheren Zeiten auf Grund des Studiums der Poetik des Aristoteles für das Drama gegeben worden waren, sind allmählich wesentlich modifiziert worden. Dahin gehört die namentlich von den älteren französischen Dichtern ausgebildete und mit Strenge, wenn auch meist nur äußerlich beobachtete Regel von den sog. drei Einheiten.

1) Auf Grund einer Vorschrift, welche von Aristoteles ausgegangen ist, verlangt man von einem Drama, daß sich in ihm die Einheit der Handlung mit der des Ortes und der Zeit verbinde. Mit anderen Worten: Die Handlung solle die Dauer eines Tages nicht überschreiten und an einem Orte stattfinden. Von dieser Forderung ist man

seit Shakespeare abgegangen. Heute verlangt man möglichste Zusammenziehung des Thatsächlichen, nicht zu weite Ausdehnung der Zeit, so daß z. B. ein Jüngling im ersten Akte nicht als Greis im fünften erscheine, und erlaubt eine nicht zerstreuende Veränderung des Ortes. Der häufige Wechsel des Lokals zieht von dem Verlaufe der Handlung ab und stört die Auffassung derselben. Die Kunst verlangt ja überhaupt eine Vertiefung in den Gegenstand, ein Abstrahieren von dem Äußerlichen, und deshalb kann, namentlich bei historischen Gegenständen, die Unveränderlichkeit des Lokals als feste Regel ihre Geltung nicht behalten. Ähnlich verhält es sich mit der Zeit, in welche die Handlung fällt. Die Einheit der Zeit erleichtert das Verständnis der Handlung, und man wird sie festzuhalten suchen, solange die Handlung selbst nur einfach ist. Verlangt diese aber reichhaltigere Charaktere, deren Entwickelungsstufen verschiedene, der Zeit nach auseinanderliegende Situationen nötig machen, so wird die Einheit der Zeit nicht beobachtet werden können. Wollte man einwenden, daß eine Vernachlässigung der Zeiteinheit unnatürlich sei, indem man in wenigen Stunden einen Zeitraum von vielleicht einigen Jahren in Gedanken zu durchlaufen nicht vermöge, so hieße dies nichts anderes, als die prosaische Wirklichkeit zur Gesetzgeberin für die Poesie machen wollen.*)

Es liegt im Wesen des dramatischen Kunstwerkes, daß in ihm alles zum Ausbruche des Konfliktes hinstrebe. Daher darf sie sich nicht zu derselben Breite ausdehnen, welche im Epos notwendig ist. Dessenungeachtet muß der dramatische Dichter jede Situation mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausstatten. So zeigt sich vorweg, daß der Umfang des Dramas ebenfalls von der Beschaffenheit des Inhalts abhängig ist und für denselben sich kein unumstößliches Gesetz aufstellen läßt. Im allgemeinen aber hat die dramatische Handlung einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Der Anfang wird diejenigen Charaktere besonders hervortreten lassen, welche den Hauptkonflikt bewirken sollen; die Mitte wird den Kampf der Zwecke, den Geist der sich bekämpfenden Charaktere selbst darstellen, und in dem Ende wird die Auflösung des Zwiespalts und überhaupt jeder Verwickelung zustandekommen. Die einzelnen Teile werden Akte, mit Rücksicht auf das Aufziehen des Vorhanges auf der Bühne auch Aufzüge genannt. Ursprünglich bestand das Drama aus drei Akten. Heute umfaßt es einen bis fünf Akte. Die Akte zerfallen in Szenen oder Auftritte. Die einzelnen Teile der Handlung werden auf die Akte dergestalt verlegt, daß in einem aus fünf Akten bestehenden Drama der erste Akt die Exposition, d. h. die Darlegung der sachlichen und persönlichen Verhältnisse angiebt, in denen die Handlung wurzelt, in den drei mittleren Akten die Verwickelung (Kollision, Konflikt), d. h. der Zusammenstoß und Zwiespalt der

*) „Der dramatische Dichter bedenke in seinem Ringen nach Ort und Zeiteinheit, daß Zeit und Ort bloß vom Geiste, nicht vom Auge — das im äußeren Schauspiele nur die Abschattung des inneren erblickt — gemessen werden; und er darf, hat er nur einmal Interesse und Erwartung für eine Ferne von Zeit und Ort hoch genug entzündet und diese durch Ursachverkettung mit dem Nächsten gewaltsam herangezogen, die weitesten Sprünge über die Gegenwart wagen; — denn geflügelt springt man leicht". Jean Paul.

Charaktere und Thatsachen enthalten ist, und zwar so, daß diese im dritten Akte ihren Höhepunkt erreichen, im vierten dagegen ein Umschwung, ein Wendepunkt (= Peripetie) eintritt. So z. B. in Schillers „Maria Stuart": Akt 1 giebt die Exposition, im Schluß schon einige Momente der steigenden Handlung, der Verwickelung, welche in Akt 2 weitergeführt wird. Akt 3 enthält den Höhepunkt (in dem Streit der Königinnen), Akt 4 zeigt, in welcher Weise der nach Akt 3 zu erwartende unvermeidliche Umschwung eintritt, und Akt 5 bringt die Katastrophe, d. h. die Auflösung des Knotens, den Abschluß des Ganzen. Der außer diesen Teilen bei einem größeren Drama zuweilen noch vorkommende Prolog und Epilog (Vor- und Nachwort) haben nur eine zufällige Bedeutung, indem sie den Zuhörer auf den Gegenstand in einer gefälligen Form hinweisen oder ein abschließendes Nachwort hinzufügen. Goethes und Schillers Prologe sind, für sich betrachtet, freilich auch Erzeugnisse von besonders dichterischem Wert.

Das notwendigste Erfordernis der dramatischen Sprache ist Kürze. In diesem Punkte unterscheidet es sich wesentlich vom Epos. Danach muß jeder epische Bestandteil, welcher die Form einer Erzählung, eines Berichtes, einer Schilderung annimmt, wenn er sich überhaupt nicht vermeiden läßt, so gedrungen wie möglich sein. Denn nur so erhält das Epische im Drama einen vorwärts drängenden Charakter. Da die Sprache im Drama Dialog (Zwiegespräch) oder Monolog (Selbstgespräch) ist, so muß jener vor allen Dingen in lebhafter Klarheit die Zwecke, Beweggründe und Gegensätze der Handlung darstellen und mit Entschiedenheit in den Gang desselben eingreifen; dieser aber darf sich nicht in abschweifende Empfindungen und Betrachtungen verlieren und dadurch den Gang der Handlung zurückhalten. Vielmehr hat er da seine rechte Stelle, wo das Individuum sich in seiner lyrischen Empfindung zusammenfaßt und Entschlüsse zur letzten Reife bringt. Die Form der Sprache endlich kann für die bürgerliche Tragödie und für die Komödie die der Prosa sein; das auf der Höhe idealer Anschauungen und Zwecke stehende Drama zeigt in der Regel metrische Form. Der seit Lessing übliche fünffüßige Jambus (Blankvers) ist die Grundform der dramatischen Sprache, ohne daß in lyrisch erregten Momenten andere Versmaße, sogar für bestimmte Zwecke die Anwendung der prosaischen Rede, ausgeschlossen sind.

§. 58.

Die künstlerische Darstellung des Dramas.

Die Kunst der Darstellung des Dramas führt den Namen der Schauspielkunst und hat sich als Kunst eigentlich erst in der neueren Zeit entwickelt. Deklamation, Mimik, Tanz, Szenerie, selbst die Musik sind wichtige Bestandteile dieser Kunst; die Rede nimmt jedoch als Medium des poetischen Gedankens die erste Stelle in ihr ein. So faßten wenigstens die Griechen das Wesen der Schauspielkunst; Verständlichkeit in der Aussprache war bei ihnen Hauptsache, die äußeren Mittel, deren sie sich bedienten, wiesen lediglich darauf hin. Das künstlerische Sprechen oder die

Deklamation giebt die ganze Eigentümlichkeit des sprechenden Charakters in den feinsten Schattierungen, Übergängen und Gegensätzen durch Ton und Ausdruck der Stimme zu erkennen. Ebenso erscheint in der Mimik und Aktion des modernen Künstlers der vielbewegte Ausdruck verschiedener Seelenstimmung: die griechischen Schauspieler dagegen trugen Masken, und zu einer nur sehr einfachen Aktion zwang sie schon ihre Kleidung. Gestalt, Physiognomie, Stimme u. s. w. gehören heute wesentlich zur Darstellung des Dramas, ja sie sind so notwendig, daß ohne Gebärdenspiel die ergreifendsten Momente in unseren Dramen gar nicht gefaßt werden können. Überhaupt ist die Darstellung auf der Bühne der Prüfstein eines dramatischen Kunstwerkes, und es unterliegt keinem Zweifel, daß ein allen Forderungen der Kunst entsprechendes Drama einer Wirkung auf der Bühne gewiß ist, während eine gebildete Sprache, schöne Empfindungen, selbst tiefe Gedanken immer noch kein Drama sind, ebensowenig wie ein nur effektreiches, geschickt gearbeitetes Bühnenstück ein poetisches Kunstwerk genannt werden darf.

Die Bedeutung der Darstellung. Wenn die Zusammengehörigkeit des Dramas und der Bühne nicht zu bezweifeln ist, so versteht es sich von selbst, daß der letzteren eine große Bedeutung zugeschrieben werden muß. „Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Phantasie als Keime künftiger Gemälde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühl; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung; die Kindheit selbst sitzt mit ahnungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erholung und Aufheiterung und werden auf eine Zeitlang der Sorgen und des täglichen Druckes ihrer Lebensweise enthoben". A. W. Schlegel. Die Bühne aber soll nicht nur unterhalten, sie soll bilden, erheben. Man mag die sittliche Aufgabe, welche Schiller derselben (in seiner Abhandlung „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet") stellt, immerhin eine gar zu ideale nennen, zumal nicht zu leugnen ist, daß Bühnenschriftsteller durch ihre Dramen oft entsittlichend wirken: so liegt in der Darstellung eines Dramas doch unzweifelhaft die Möglichkeit, eine Volksmenge für das Höchste und Beste zu begeistern.

§. 59.

Die Arten des Dramas.

Je nach der Verschiedenheit des Zweckes und der Charaktere, des Kampfes und des Ausganges der Handlung erhält man besondere Arten der dramatischen Poesie; am durchgreifendsten und am leichtesten erkennbar und durchführbar ist die Teilung in das Tragische und Komische. Ein Drama, in dem Kampf und Leiden vorherrschen, wird als Tragödie, ein solches, welches sich mit seiner Handlung an die Thorheiten der Welt

richtet, als Komödie aufzufassen sein. Eine Vermittelung der Gegensätze, auf denen diese beiden Hauptarten beruhen, wird durch das Schauspiel oder Drama im engeren Sinne erstrebt.

§. 60.

Die Tragödie.

(Das Trauerspiel.)

1) **Das Wesen der Tragödie.***) Nach Aristoteles besteht das Wesen der Tragödie in einer abgeschlossenen, ernsten und bedeutenden Handlung, welche, indem sie Mitleid und Furcht erregt, zugleich die Reinigung dieser Affekte vollzieht. Wenn man die Wirkung der Tragödie auf das Gemüt im Auge hat, so gilt auch noch heute diese Erklärung. Genauer gesagt, stellt die Tragödie einen bedeutenden, leidenschaftlich nach einem Ziele ringenden Menschen dar, welcher im Kampfe mit feindlichen Gewalten seine menschliche Freiheit behauptet, wenngleich er äußerlich erliegt. Allgemeiner kann der Gegensatz auch aufgefaßt werden als ein Kampf der sittlichen Freiheit mit der sittlichen Notwendigkeit, der Persönlichkeit mit dem Gesetz. Der Kampf braucht nicht den äußerlichen Untergang des Helden zur Folge zu haben; das Wichtigere ist dies, daß eine großartige, für die höchsten Interessen des Lebens einen Kampf unternehmende Natur in leidenschaftlicher Verblendung die ihr gegenübertretende Macht des Gesetzes, des Schicksals, der Vorsehung zu vernichten sucht und darüber zu Grunde geht oder ihr Ziel nicht erreicht. Unsere Teilnahme für den tragischen Helden beruht auf seinem idealen Streben.

Von einem tragischen Charakter verlangen wir, daß sein Wollen und Vollbringen als sittliche Macht erscheine, und daß er sich über die Zufälligkeiten einer gewöhnlichen Individualität erhebe. Wenn das Göttliche, wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, vorzugsweise im Drama und ganz besonders in der Tragödie zur Anschauung gelangt, so kann dasselbe eben nicht anders, als von einer bedeutenden, sittlichen Persönlichkeit vollbracht werden. Nun sind aber, wie überhaupt die sittlichen Mächte, so auch die handelnden Charaktere in Beziehung auf den Inhalt ihres Handelns verschieden. An sich kann ein handelnder Charakter, welcher für eine Idee eintritt, im Recht sein. Er kommt aber dann mit einer andern Macht in Konflikt, sobald diese sich ebenfalls geltend machen will und dazu das Recht hat. Das eigentlich Tragische liegt nun darin, daß innerhalb einer solchen Kollision beide Gegensätze eine Berechtigung für ihr Handeln in Anspruch nehmen,**) daß hiebei eine Verletzung einer sittlichen Pflicht

---

*) Die Tragödie (τράγος der Bock, ἀείδω singen, daher wörtlich: Bockgesang) war ursprünglich ein Gesang bei der Bacchusfeier, während deren man dem Gotte einen Bock opferte, oder bei der dem besten Sänger ein Bock als Preis erteilt wurde.

**) Schiller faßt die beiderseitige Berechtigung in der tragischen Kollision als das Gegenüberstehen einer moralischen und einer Naturzweckmäßigkeit. „Das Gebiet der Tragödie umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird".

eintritt und daß dadurch der Held des Dramas in Schuld gerät. Diese Schuld ist entweder eine direkte Verletzung des Sittengesetzes nach einer seiner Seiten oder sie besteht darin, daß der Held an und für sich berechtigte Ziele verfolgt, dabei aber mit irgend welchen andern nicht minder berechtigten Forderungen in Konflikt gerät.

Die Tragödie erregt deshalb Mitleid, sie ruft Sympathie mit dem Unglück und Leiden der handelnden Charaktere hervor. Dies Mitleiden darf jedoch nicht als eine Trauer über das Unglück irgend eines Leidenden aufgefaßt werden, wiewohl man in gewisser Weise von jedem Unglück sagen kann, daß es Mitleid errege. Der Held der Tragödie erweckt Teilnahme für sein Unglück nur dadurch, daß in ihm eine sittliche Macht, die als Bestimmung der eignen freien Vernunft zugleich etwas Ewiges und Unverletzliches ist, duldet und einen Kampf gewissermaßen gegen sich selbst unternommen hat. In dem Leiden des tragischen Charakters liegt eine sittliche Berechtigung, d. h. er leidet nicht wie der Verbrecher, dessen Handeln gar keinen sittlichen Halt gehabt hat. „Nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein und erschüttert sie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, die darin besteht, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Teilnahme in Anspruch nimmt. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne seine Schuld, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod u. s. w., zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen soll, ist nur der Eifer, hinzueilen und zu helfen. Vermag man dies nicht, so sind die Gemälde des Jammers und des Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eignen ebenso berechtigten, als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben". Hegel.

Mit dem Untergange des tragischen Helden ist die Idee, für welche der Held kämpfte, keineswegs untergegangen. Vielmehr zeigt sich darin das Walten der ewigen Gerechtigkeit in seiner vollen Kraft. Sie bewährt sich als solche vollkommen, indem sie über die einseitigen Zwecke und Leidenschaften der Charaktere siegt, und stellt, indem sie das Individuum untergehen läßt, den Zweck als einen in der Idee siegenden vollständig und klar hin. Dies ist die eigentliche Versöhnung in der Tragödie.

2) **Die Tragik des Altertums und die der christlichen Welt.** Wenn man die Tragödien aller Zeiten miteinander vergleicht, so erkennt man ohne weiteres einen bestimmten Gegensatz, welcher zwischen denen des Altertums und denen der neueren Zeit obwaltet. Man unterscheidet daher mit Recht eine antike und eine moderne Tragödie. Jene war das Produkt der zu Handlung erweiterten Dithyramben (vgl. oben §. 46). Sie wählte ihre Stoffe lediglich aus dem Gebiete der Heldensage und erreichte in den drei großen Tragikern der Griechenwelt, in Äschylos, Sophokles und Euripides ihren Höhepunkt. Diese ging aus den geistlichen Spielen des Mittelalters, den sogenannten Misterien (= ministeria, weil sie in Verbindung mit den Hauptfesten der christlichen Kirche zur Darstellung gelangten), hervor und bekam dann unter dem Einflusse des Protestantismus durch Shakespeare, der katholischen Kirche durch Calderon, der Hof-

etikette Ludwigs XIV. durch Racine, wissenschaftlicher Bildung und kritischen Scharfsinnes durch Lessing diejenige Gestalt, welche ihr die klassischen Dichter der Neuzeit in Deutschland gegeben haben. Für die Beurteilung des Tragischen ist der in beiden Arten der Tragödie obwaltende Gegensatz von Wichtigkeit.

a) **Die tragische Handlung.** In der antiken Tragödie erscheinen der Staat und die Familie als die Hauptgegensätze, aus denen heraus die Handlung sich entfaltet. Beide Mächte, der Staat und die Familie, umfassen das sittliche Leben in seiner ganzen Allgemeinheit, der Staat in objektiver, die Familie in subjektiver Weise. Es ist bewundernswürdig, in wie geistvoller Weise die antiken Dichter das individuelle Leben auf diesen Gebieten in Konflikt geraten lassen. Dies zeigt sich z. B. klar in Sophokles' Meisterdrama „Antigone". „Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Antigone ist in der Staatsgewalt Kreons, sie selbst ist Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebote des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts achten und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist beiden das inwohnend, wogegen sie sich wechselsweise erheben, und sie werden an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eignen Daseins gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohne und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigones, die andere um Hämons Tod". Dabei aber ist von höchster Bedeutung, daß die tragischen Helden von Anfang an einem eisernen Schicksale (μοῖρα, fatum), einer über Götter und Menschen unwiderstehlich herrschenden Macht verfallen sind. Das liegt in der gesamten antiken Weltanschauung begründet. Von dieser weicht die moderne ab, welche den Grundsatz hat, daß jeder für das, was er thut, selbst verantwortlich ist. So ist die antike Tragödie Schicksalstragödie, die moderne im wesentlichen Charaktertragödie (weil der Held aus seinem eignen Charakter heraus handelt, nicht nach dem Willen eines blindwaltenden unabänderlichen Fatums). Nach unserem heutigen Bewußtsein würden z. B. die Verbrechen, derentwegen Ödipus leidet, nicht als Verbrechen angesehen werden, da sie weder im eignen Wissen, noch im eignen Wollen des Ödipus gelegen haben. Dieses Bewußtsein der Schuld und Unschuld kennt der Grieche nicht, er kennt nicht eine Schuld nur in dem Falle, daß dem Menschen eine Wahl offen steht und er sich mit freiem Willen zu dem entschließt, was er ausführt. — In der modernen Tragödie erweitert sich der Kreis, in welchem sich die Leiden und Leidenschaften der Individuen zu bewegen haben; wir haben es mit ganz neuen Beziehungen und Verhältnissen zu thun und überdies erscheinen die Verhältnisse, die wir im Altertume kennen lernten, durch das Christentum verwandelt. Im Staate zeigt sich besonders das Königtum, die Macht der Vasallen, der Streit der Dynastieen oder einzelner Mitglieder ein und desselben Herrscherhauses untereinander; ferner handelt es sich um bürgerliche, privatrechtliche und Familienverhältnisse, welche in dem antiken Drama noch nicht vorkommen konnten; in dem religiösen Kreise bildet die Geschichte Christi, der Heiligen 2c. den eigentümlichen Inhalt. Sodann giebt sich in den

Helden der modernen Tragödie eine gewisse Unentschiedenheit, ein Schwanken nach verschiedenen Richtungen hin zu erkennen, so daß sie zuweilen gar von einer doppelten Leidenschaft beherrscht zu sein scheinen. Solche Charaktere finden wir bei den gefeiertsten Dichtern unserer Nation (Fiesko, Don Carlos, Egmont) in dem Maße, daß man sich fast genötigt sieht zu glauben, sie haben zeigen wollen, kein Charakter sei in sich fest und seiner selbst sicher. Auf die Frage, welche Fassung des Charakters die befriedigendere sei, antworten wir mit Worten Goethes: „Alle Helden des dichterischen Altertums wollen nur das, was Menschen möglich ist, und daher entspringt das schöne Gleichgewicht zwischen Wollen, Sollen und Vollbringen; doch steht ihr Sollen immer zu schroff da, als daß es uns, wenn wir es auch bewundern, anmuten könnte. Eine Notwendigkeit, die mehr oder weniger alle Freiheit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unseren Gesinnungen."

b) **Die tragische Auflösung.** Wenn man den Ausgang der antiken und den der modernen Tragödie vergleicht und auf die ästhetische Befriedigung achtet, welche beide gewähren, so sieht man, daß in der antiken Tragödie den Forderungen nach dem Rechte des Schicksals Genüge geleistet wird. Es findet in dem Tode der Antigone die treue Schwesterliebe, welche eben durch den Tod besiegelt wird, und zugleich die gesetzliche Strenge des unumstößlichen Staatsgebotes ihr Recht. Das Gesetz als solches braucht die Heiligkeit der Blutbande nicht zu berücksichtigen. Dennoch fordert die Verletzung derselben für sich ihre eigne Strafe, die dem Kreon in dem Untergange seines Sohnes und seiner Gattin zu teil wird. Übrigens bedurfte die Auflösung der antiken Tragödie nicht jedesmal des Unterganges der beteiligten Individuen. Der Schluß konnte sogar verschieden gewendet werden; denken wir nur an die „Eumeniden" des Äschylos, an den „Ödipus auf Kolonos" von Sophokles. Diese Verschiedenartigkeit wurde zum Teil durch das unmittelbare Eingreifen übernatürlicher Mächte (deus ex machina) in den Gang der Begebenheiten hervorgerufen. Natürlich durfte der Ausgang niemals dem widersprechen, was man tragisch nennt. Die Befriedigung, zu welcher man in der modernen Tragödie gelangt, erscheint im allgemeinen in doppelter Gestalt. Das Unrecht und Verbrechen der Individuen, weil aus dem freien Willen derselben hervorgegangen und nicht selten durch eine Masse von Verwickelungen hindurchgeführt, nimmt einerseits einen solchen Charakter an, daß der Held des Dramas sein unglückseliges Ende zu verdienen scheint; das Individuum zerschellt an der Macht, der zu Trotz es seine besonderen Zwecke ausführen will. Anderseits erscheint der Ausgang der Tragödie äußerlich nur durch Zufälligkeiten herbeigeführt, die, anders gewendet, auch wohl einen glücklichen Abschluß hätten zu Wege bringen können. Wenn man ein schönes Gemüt im Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehen sieht, so ist dies an sich etwas Gräßliches, und es drängt sich sogleich die Forderung auf, daß die äußeren Zufälle mit dem übereinstimmen müssen, was die eigentliche innere Natur desselben ausmacht. Diese Forderung findet ihre Erledigung höchstens darin, daß man vorweg erkennt, im Hintergrunde eines solchen Gemütes liege von Anfang an der Tod, und „das Weh, das uns befällt, ist nur eine schmerzliche Versöhnung, eine unglückselige Seligkeit im Unglück".

Wenn der Dichter Geschick und Talent besitzt, so läßt er durch die Zeichnung eines so unschuldig leidenden Gemütes schon früh in dem Zuschauer das schmerzliche Weh auftauchen, das am Schlusse sich als vollkommene Lösung dessen, was er erwartete, kundthut („Thekla" in Schillers „Wallenstein").

c) **Die äußere Gestaltung.** Bei einer Vergleichung der antiken und der modernen Tragödie ist noch von einzelnen Punkten zu reden, die sich auf das Äußere beziehen. In der antiken Tragödie tritt eine verhältnismäßig geringe Zahl handelnder Personen auf, und diese erscheinen, obwohl in kräftigen plastischen Umrissen bestimmt markiert, doch nicht als unbedingt künstlerisch ausgeführte Gestalten. Die moderne Tragödie bedarf, weil die Handlung in derselben verwickelter ist, stets einer größeren Personenzahl und einer individuelleren, schärferen Charakterzeichnung. Die antike Tragödie ergänzt diesen in der modernen Tragödie nicht vorhandenen Mangel durch den Chor. Der Chor des griechischen Dramas hatte nämlich den Zweck, den individuellen Charakteren und ihrem inneren und äußeren Streit gegenüber die Gesinnungen und Empfindungen des Volkes bald in epischer, bald in lyrischer Weise auszusprechen. Er vertrat das zuschauende Volksbewußtsein im Drama, das, ganz und gar dem dichterischen Gange des Stückes sich hingebend und durch sein Interesse gewissermaßen mit ihm verwebt, seinen Anteil an dem Verlaufe der Handlung zu erkennen gab, indem es ein Urteil aussprach, warnte, bemitleidete, das Recht anrief u. a. In dem modernen Drama fällt der Chor weg, und wenn auch Schiller in seiner „Braut von Messina" einen Versuch machte, ihn wieder zu beleben, so entspricht der in diesem Drama auftretende Chor doch gar nicht dem Wesen des antiken. Ferner ist zu beachten, daß in der antiken Tragödie die Charaktere mit ihrem Handeln gegen den Schluß des Stückes in den Hintergrund treten, und die Art und Weise, wie das Verhängnis über den Helden einbricht, von einer mehr oder weniger wichtigen Person als Ereignis und mit lyrischem Schwunge erzählt wird. In einer solchen Darstellung fand die plastische Natur der Griechen ihre Befriedigung, und sie war deshalb notwendig. Denn selbst das Gräßlichste mußte ihnen so vorgeführt werden, daß der Schmerz über das Unglück durch die schöne Form sich aufhob. In der modernen Tragödie stehen dagegen die tragischen Helden beim Ausgange im Vordergrunde, und das Verhängnis tritt in Form des lebendigsten Dialogs auf. Shakespeare hat sich in „Romeo und Julie" der antiken Form in Behandlung des Ausganges zu nähern gesucht. Endlich ist in betreff der Einrichtung des Ganzen noch der Unterschied hervorzuheben, daß die antike Tragödie ihren Stoff stets in drei mehr oder weniger eng zusammenhängende Stücke zerteilte, denen sie dann zum erheiternden Abschluß ein kurzes Satyrspiel hinzufügte. Die drei Dramen bildeten eine Trilogie, mit Einschluß des Satyrspiels eine Tetralogie. Die Dichter der modernen Tragödie haben zwar auch, wenn der Stoff zu reichhaltig war, die Form der Trilogie angewandt (Schillers „Wallenstein", Goethes „Natürliche Tochter", Fouqués „Held des Nordens", Fr. Hebbels „Nibelungen"); es sind dies aber nur vereinzelte Fälle, weil der Natur des heutigen Dramas eine so breite Darlegung nicht entspricht.

3) **Die Arten der Tragödie.** Sieht man auf den Stoff, welchen die Tragödie behandelt, und auf das Lebens- oder Geistesgebiet, dem sie angehört, so läßt sich eine philosophische, eine historische und eine bürgerliche Tragödie unterscheiden.

a) **Die philosophische Tragödie.** Wie oben am Schlusse des Abschnittes, der von der philosophischen Lyrik handelte, das Gebiet des reinen Gedankens als ein solches bezeichnet wurde, dem sich die poetische Behandlung nur bei der günstigsten Beanlagung des Dichters nahen darf, so wird die philosophische Tragik in noch höherem Grade ungewöhnliche Gaben bei dem Dichter voraussetzen. Ein Philosoph in Lehre und Leben wird seine Seele nicht leicht mit einer tragischen Schuld belasten. Hier ist ein Konflikt nur in dem Sinne denkbar, daß der Held der Tragödie sich gegen die göttlichen Gesetze, wie sie für die Entwickelung des menschlichen Wesens als notwendig, wenn auch vom Menschen nicht vollständig begriffen, hingestellt worden sind, mit dem Gefühle eines sittlichen, auf das Höchste gerichteten Strebens auflehnt. Er braucht die ihm entgegenstehende Macht nicht als Fatum, nicht als unabänderliche eiserne Schranke zu betrachten; es kann vielmehr der Drang nach dem Höchsten, der tief in der Menschenbrust wurzelt, zu einer Auflehnung gegen Gott den Anstoß geben, und, „da der Mensch irrt, so lang' er strebt", gerade in dieser Schwäche eine um so erschütterndere tragische Gewalt liegen, je höher das Ziel ist, dem der Held entgegenrang. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß für diese Richtung der Tragödie Goethes „Faust" das schwer erreichbare Vorbild neuerer Kunst ist. Werke anderer Dichter, namentlich Grabbes „Don Juan und Faust", zeigen nur ein Ringen nach dem Goetheschen Ziele, obwohl kein Volk für das Verständnis der philosophischen Tragödie eine größere Anlage haben dürfte, als das deutsche. Übrigens sind die Anklänge an ein philosophisches Natuell in mancherlei anderen tragischen Helden nachweisbar. So ist auch Shakespeares „Hamlet" eine philosophische Natur. Das Objekt seiner tragischen Aktion ist höchst unbedeutend; die Wucht des ihn beherrschenden Pathos ruht in der philosophischen Verfassung seines Geistes. Nicht minder dürfte an Schillers „Wallenstein" eine ähnliche Anlage erkennbar sein, und es ist nur die Macht der geschichtlichen Verhältnisse, welche seinen philosophischen Idealismus verdunkelt.

b) **Die historische Tragödie** wählt ihren Stoff aus der Geschichte. Historische Persönlichkeiten haben von Haus aus ein ausgeprägtes Naturell und gestatten, weil die sie umgebenden Verhältnisse stets von allgemein menschlichem Interesse sind, besonders eine künstlerische Ausführung. Dadurch, daß der Dichter bei der Behandlung geschichtlicher Charaktere auf die sittlichen Motive ihres Thuns zurückweist, erklärt er gleichsam die Geschichte und giebt den Thatsachen eine ideale Bedeutung. So wird durch die historische Tragödie auch das Interesse für die Geschichte belebt, nicht, weil der Dichter den geschichtlichen Stoff etwa nur in dialogischer Form behandelt, — denn er ist an die historische Wahrheit durchaus nicht gebunden —, sondern, weil in der dichterischen Behandlung der historische Charakter stets auf die

Basis menschlichen Thuns gestellt ist.*) In der historischen Tragödie wird das Fatum der Griechen in die innere Gemütswelt des Helden gelegt („in deiner Brust sind deines Schicksals Sterne") und sein Schicksal ist sein Wille, „der ihn blind da- oder dorthin führt". So bildet der historische Held der modernen Tragödie nach dieser Seite hin zu den heroischen Charakteren des Altertums entschieden einen Gegensatz, und es kann auf dem Boden der christlichen Weltanschauung von einer heroischen Tragödie nicht die Rede sein, da ein Heros mit dem Fatum eng verbunden ist. Der günstigste Boden für den Stoff der historischen Tragödie ist die neuere Geschichte, obwohl die geschichtlichen Charaktere des Altertums, wie Shakespeare zur Genüge dargethan hat, der großartigen Entfaltung menschlicher Leidenschaft, auch den modernen Ansprüchen gegenüber, durchaus fähig sind. In Nachahmung der großen Tragödien Schillers ist die deutsche Poesie der Gegenwart eifrig bemüht, der historischen Tragödie neues Leben einzuhauchen, teilweise mit schönem Erfolge.

c) **Die bürgerliche Tragödie.** Nachdem Schiller an Lessings „Emilia Galotti" gesehen hatte, daß auf Grundlage bürgerlicher Verhältnisse ein Drama von außerordentlichem Werte (noch heute ist Emilia Galotti ein in seinem Bau unübertroffenes Drama) geschaffen werden könne, schrieb er „Kabale und Liebe" und nannte dieses Drama ein „bürgerliches Trauerspiel". Beide Werke bilden den Stamm der seit jener Zeit immer mehr ausgebildeten bürgerlichen Tragik. Die Dichter schöpften ihren Stoff teils aus ihrer eignen Phantasie, teils aus Novellen, teils auch aus historischen Thatsachen. Die Sphäre, in der sich diese Dramen bewegen, ist die bürgerliche Gesellschaft im weitesten Sinne des Wortes. Es kann daher der zur Behandlung gebrachte Konflikt kein anderer sein, als der des Herzens, der Ehre, des Rechtes mit den auf Vorurteilen und herkömmlicher äußerer Sitte beruhenden Zuständen, Standesunterschieden u. s. w. Außer den beiden genannten Werken ließe sich eine große Zahl anführen, deren Verfasser Leisewitz, Klinger, Collin, H. v. Kleist, Halm, G. Freytag, Gutzkow, Mosenthal, Laube, Hebbel, Gottschall u. a. Dichter sind. Merkwürdig ist es, daß der Boden, auf dem die bürgerliche Tragödie entstanden ist, den Stoff zu einer Belebung der antiken Tragödie hat hergeben müssen, die unter dem Namen **Schicksalstragödie** eine Zeitlang die deutsche Bühne beherrschte. Schiller benutzte in seiner „Braut von Messina" das mystische Terrain mittelalterlicher Zustände, verlegte die Handlung in die Familie eines Fürstenhauses und ließ durch dieselbe eine antik-religiöse Weltanschauung hindurchscheinen. Die bürgerlichen Stoffe eines Werner („24. Februar"), eines Müllner („29. Februar" und „Schuld"), eines Houwald („Das Bild"), eines Grillparzer („die Ahnfrau") weisen dem Schicksal einen Platz im Leben einer in Verfall gekommenen bürgerlichen Wirtschaft oder des heruntergekommenen Adels an und „verhüllen den Zufall oder gar eine willkürliche

*) Stattet der Dichter seinen Helden mit übermenschlicher Kraft aus, wie es in Schillers „Jungfrau von Orleans" geschieht, so führt das Drama den Namen romantisches Trauerspiel. Die Heldin ist hier eigentlich nur ein Werkzeug.

Einbildung, einen ganz gemeinen Aberglauben mit dem Mantel der antiken Schicksalsmacht, ohne jedoch verhüten zu können, daß der elende Strohwisch durch alle Falten bemerkbar wird".

§. 61.

Die Komödie.

(Das Lustspiel.)

1) **Das Wesen der Komödie.***) Die Komödie stellt eine Handlung dar, in welcher menschliche Thorheit und Schwäche mit der herrschenden Sitte und Bildung dergestalt kämpft, daß dieser Kampf einen wohlthuenden und ergötzlichen Eindruck macht. Der Zuschauer betrachtet diese Thorheit vom Standpunkte freier und sittlicher Weltanschauung und weiß, daß der um die Nichtigkeiten des Lebens geführte Streit harmlos ist und nur zu einer erheiternden Lösung führen kann. Von leidenschaftlicher Erregung ist in dem Lustspiel nichts wahrzunehmen, die handelnden Personen verfolgen geringfügige Zwecke. Das Zweck- und Wesenlose erscheint nun einerseits so, daß an und für sich kleine und nichtige Zwecke mit dem Anschein großen Ernstes angestrebt werden (der Milchtopf im „Bürgergeneral", die Geheimlehren im „Groß-Kophta" von Goethe). Dann entsprechen die umfassenden Anstalten, der für die Zwecke in Anspruch genommene Aufwand nicht dem Zwecke selber, und in dem Gegensatze liegt eben das Komische, das seinen Höhepunkt erreicht, wenn die handelnde Person ihr Vorhaben verfehlt. Es geht nämlich, weil es sich eben um etwas Wesenloses und Geringfügiges handelt, nichts zu Grunde. Das komische Subjekt erhebt sich aus seinem Unglück frei und heiter. Entweder erreicht es seinen Zweck und ist dann befriedigt oder es wird, wenn es ihn nicht erreicht, durch irgend etwas anderes entschädigt. An die Stelle des Schicksals tritt in der Komödie der Zufall, an die der strafenden Gerechtigkeit die äußere Verlegenheit. „Die Moral des Lustspiels ist die des Erfolges, und nicht (wie bei der Tragödie) die der Triebfeder. Das Lustspiel soll unser Urteil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; daß es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzige Moralität". A. W. v. Schlegel. „Das Ziel des Lustspiels ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen". Schiller.

2) **Antike und moderne Komik.** Der Hauptton, der uns aus den Darstellungen der antiken Komödie entgegenklingt, „ist das um so unverwüstbarere Zutrauen aller Figuren zu sich selbst, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie unternehmen. Die Thoren sind so un-

*) Das Wort Komödie ist von κῶμος (öffentlicher, lustiger Umzug) herzuleiten und bezeichnete die zu Ehren des Bacchus angestimmten Lustgesänge. So hat also die Komödie gleich der Tragödie ihren Ursprung in der Dionysosfeier.

befangene Thoren, und auch die Verständigeren haben gleich solch einen Anstrich des Widerspruches mit dem, worauf sie sich einlassen, daß sie nun auch diese unbefangene Sicherheit, es mag kommen und gehen, wie es will, niemals verlieren. Es ist die lachende Seligkeit der olympischen Götter, ihr unbekümmerter Gleichmut, der in die Menschen heimgekehrt und mit allem fertig ist". Hegel. Die genaue Ausprägung der komischen Figuren in der antiken Komödie hat ihren Grund vorzugsweise auch darin, daß der Gegenstand, mit dem es die Komödie zu thun hat, als ein gewissermaßen fertiger, klarer, in sich abgeschlossener dem Dichter vorliegt. Die Thorheiten des griechischen Volkes, der eigennützigen, streitsüchtigen, aufgeblasenen Bürger, die Narrheiten griechischer Redner, Dichter und Staatsmänner, die Verkehrtheit der Politik sind Gegenstände, welche so entschieden und ausgeprägt dem dichterisch begabten Beobachter vor Augen traten, daß es in der Ausführung an einer abgerundeten Derbheit und an Feinheit nicht fehlen konnte. Die moderne Komödie steht zur alten in demselben Verhältnis, wie die moderne Tragödie zur antiken. Die antiken Figuren sind so durch und durch komisch, daß sie sich ihrer Komik vollständig bewußt sind. Daher ihre Seligkeit, ihr unbekümmerter Gleichmut. In der modernen Komödie und besonders in dem neuesten Lustspiele erscheint den handelnden Personen ihr eignes Thun oft nicht lächerlich; im Gegenteil ist es ihnen mit ihrem Handeln bitterer Ernst. Sie verfolgen ihre Zwecke mit großer Bedachtsamkeit und stehen unglücklich da, wenn sie nach dem Mißlingen ihrer Pläne von den Zuschauenden ausgelacht werden. Hier beweist der Dichter sein Talent durch genaue und feine Zeichnung der Charaktere und durch wohlersonnene Intriguen. Oft sind diejenigen, welche die Intriguen anzetteln und leiten, untergeordnete Figuren ohne selbständige Komik, Bedienten oder Kammerzofen, Schwätzer und Tölpel; andere wiederum zeigen irgend eine Lachen erregende Schwäche, wie Einbildung und Eitelkeit, Feigheit und Dummheit, Heuchelei, Pedanterie u. s. w.

3) **Die Arten der Komödie.** Je nach der Sphäre, in welcher sich die im Lustspiel entwickelte Handlung hält, könnte man die Lustspiele einteilen in politische, in bürgerliche und in phantastisch-romantische; nach der Art, wie das Komische in denselben zur Erscheinung kommt, in Intriguen- und in Charakterstücke; nach dem äußeren Zuschnitt, der Haltung des Tones und der Sprache in Kunstkomödie und in Volkskomödie (Posse, Farce). Offenbar ist die zuerst angegebene Einteilung diejenige, an welche man sich zumeist halten kann, weil ihr Einteilungsgrund am umfassendsten ist. Die Eigenschaften des Intriguen- und des Charakterstückes kommen in der politischen, wie in der bürgerlichen, ja selbst in der phantastischen Komödie zum Vorschein. Ebenso wird sich an der Arbeit jener Stücke entweder eine künstlerische Hand nachweisen lassen, oder man wird sie als Produkte der Volkspoesie anzusehen haben.

a) **Die politische Komödie.***) Die Heimat der politischen Komödie ist

*) Ein historisches Lustspiel, wie einige annehmen, giebt es nicht. Das Wesen eines historischen Charakters widerstreitet dem Wesen des Lustspiels. Stellt der Dichter eine historische Person (wie in den französischen Lustspielen oft Könige und berühmte Minister den Mittelpunkt einer komischen Intrigue bilden) in

Griechenland, vornehmlich Athen, und die Thorheiten des griechischen Volkes sind von keinem Dichter geistvoller und witziger gegeißelt worden, als von Aristophanes („Die Wolken", „Die Frösche", „Die Vögel", „Die Ritter" 2c.). Die politische Komödie in Deutschland geht auf die Darstellung des politischen Lebens in einzelnen Charakterzügen („Die politische Wochenstube" von Prutz, „Die Journalisten" von Freytag) aus, und da wird sie dann Charakterstück und entwickelt das Komische vorzugsweise aus und in den Charakteren, deren geschickte Gruppierung jenes ergötzliche Spiel hervorbringt, das, „mit Witz gesättigt, die Atmosphäre der Verwickelung fortwährend mit elektrischen Schlägen reinigt".

b) **Die bürgerliche Komödie** hat es mit dem Privatleben der bürgerlichen Gesellschaft zu thun und kann in alle Kreise desselben eingreifen. Nicht nur die Verkehrtheiten, welche in dem Treiben der bürgerlichen Gesellschaft liegen, oder in welche der menschliche Wille, das menschliche Herz mit bestehenden Einrichtungen gerät, wo dann in den meisten Fällen die Liebe der Mittelpunkt der Handlung ist, sondern auch die Wissenschaft und Kunst, insoweit diese Sphäre durch bestimmte Persönlichkeiten vertreten ist, können Gegenstand der bürgerlichen Komödie sein. So dichtete Platen „Den romantischen Ödipus" und „Die verhängnisvolle Gabel", um die Romantiker und die Schicksalstragödien die Geißel ästhetischer Satire fühlen zu lassen. In den meisten Fällen werden freilich die mannigfachen Kollisionen des Privatlebens zu komischen Situationen verwendet werden, und es wird dann Aufgabe des Dichters sein, ebensowohl das Räderwerk witziger Charaktere in Bewegung zu setzen, als durch künstliche Verschlingungen der Handlung zu fesseln. Er wird damit die Forderungen eines Charakter- und Intriguenstückes vereinigen; bewegt sich sein Lustspiel in den höheren Kreisen der Gesellschaft, wo die Handlung in geistvoller Konversation besteht, so heißt es Konversationsstück, und, falls es einaktig ist, Bluette. Steigt der Dichter in die Sprache des Volkstones hinab, wie es im 15. und 16. Jahrhundert die drei „Nürnberger Hänse" (Hans Rosenplüt, Hans Volz und Hans Sachs) in ihren „Fastnachtspielen" meisterhaft und in derbsinnlicher Komik verstanden, oder hält er eine noch tiefere Sphäre des sprachlichen Ausdruckes für angemessen, so entsteht die Posse oder Farce, die ebensowohl in der politischen, wie in der bürgerlichen Lebenssphäre ihre Nahrung findet. Werke dieser Art entfalten oft lächerliche, aber nicht immer komische Momente. Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zweckes und der dazu angewendeten Mittel sein. Thorheiten, Unsinn und Albernheiten brauchen aber nichts Komisches zu enthalten, obwohl man darüber lacht. Zum Komischen gehört ein gewisser Wohlgemut, der über dem Widerspruch durchaus erhaben ist.*)

---

den Rahmen eines Lustspiels, so ist sie in dieser Verbindung nichts weniger als ein historischer Charakter.

*) Nach Schillers Ansicht kann man dem Dichter das Niedrige hingehen lassen, wenn er keinen andern Zweck als den der Belustigung im Auge hat, ohne Unwillen und Ekel zu erregen. „Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es nicht verzeihen können, bei Menschen nämlich, von denen wir berechtigt sind, feinere Sitten zu fordern. Handelt er dagegen, so beleidigt er entweder die Wahrheit, weil wir ihn lieber für einen Lügner halten, als glauben

c) **Die phantastisch-romantische Komödie.** Diese Art des Lustspiels bewegt sich nicht ausschließlich auf dem Boden phantastischer Zustände und Charaktere, da das Lustspiel an sich ohne eine reale Grundlage nicht bestehen kann. Es läßt sich daher nur so denken, daß reale Verhältnisse entweder durch phantastische Charaktere in eine eigentümliche ideale Sphäre gehoben, oder romantische Verhältnisse durch realistische Gestalten in die platte Wirklichkeit herabgedrückt werden. Dann liegt das Komische in diesem Gegensatze. Shakespeares „Sommernachtstraum" ist für diese Art des Lustspiels das unerreichte Muster. Hier wird die platteste Realität in die Zauberwelt der Elfen und Kobolde, in eine romantische Naturstaffage versetzt und schwärmerische Liebe dem phantastischen Spiel einer Märchenwelt preisgegeben. Anspielungen und Beziehungen voll Übermut und Humor tauchen aus der Wirklichkeit in die Welt zauberischer Erscheinungen hinein, und die Menschen kehren belebt und gebessert in das Leben zurück. Die Vermischung des Wirklichen mit dem Phantastischen ist auch zur ironischen Geißelung wissenschaftlicher und künstlerischer Richtungen benutzt worden, dergestalt, daß man die tonangebenden Stimmführer derselben dem lustigen Spott von Kobolden, Tiergestalten und personifizierten Naturbegriffen preisgab. Ebenso haben die romantischen Dichter in die höchsten wie niedrigsten Kreise des gesellschaftlichen Treibens die wunderbaren Gestalten ihrer Phantasie hineingetragen und durch sie, wenigstens eine geraume Zeit hindurch, den poetischen Sinn der gebildeten Welt zu fesseln gewußt. Belege für diese Ansicht geben Tiecks „Gestiefelter Kater" und „Prinz Zerbino", „Der gläserne Pantoffel" von Platen u. a. Verläßt das phantastische Lustspiel ganz und gar den Boden der Realität, so daß die handelnden Personen aus der Märchenwelt entlehnt werden, dann führt es den Namen **Märchenspiel** oder **Zauberposse.**

§. 62.

Das Schauspiel.

1) **Das Wesen des Schauspiels.** Das Schauspiel ist eine Erfindung der neueren Zeit und besonders in Deutschland als Kunstwerk ausgebildet worden. Aus dem Wesen des Lustspiels hervorgegangen, steht es da als Vermittler zwischen diesem und dem Trauerspiele. Jedoch ist es nicht als eine zufällige Zusammensetzung aus einzelnen Elementen beider anzusehen, sein Wesen begründet sich in der Natur des poetisch genießenden und schauenden Menschen, für den diese Gattung des Dramas sich als Bedürfnis herausstellte. Es lag nämlich in der Natur der Sache, daß nicht

---

wollen, daß Menschen von Erziehung wirklich so niedrig handeln können; oder seine Menschen beleidigen unser Sittengefühl und erregen, was noch schlimmer ist, unsere Indignation. Ganz anders ist es in der Farce, wo zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweigender Kontrakt ist, daß man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farce dispensieren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium, uns zu belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinen Kontrast mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr sein und mit der Wahrheit kontrastieren".

selten, besonders wenn der Stoff der dramatischen Handlung aus der Geschichte entlehnt war, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charaktere, für welche das Drama interessierte, herbeigeführt wurde. Schon die Alten besaßen Tragödien, welche einen glücklichen Ausgang nahmen, in dem die Individuen nicht aufgeopfert, sondern erhalten wurden. Die Deutschen haben es in dieser Form des Dramas besonders auf das Rührende im Kreise des bürgerlichen und Familienlebens abgesehen, wiewohl die romantische Seite des Rittertums davon nicht ausgeschlossen ist. „Gewöhnlich handelt es sich hier um Geld und Gut, Standesunterschiede, unglückliche Liebesverhältnisse u. dgl. m., überhaupt um das, was wir auch sonst täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterschiede, daß in solchen moralischen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davonträgt, und das Laster beschämt und bestraft oder zur Reue bewegt wird, so daß die Versöhnung nun in diesem moralischen Ende liegen soll, das alles gut macht". In allen Stücken dieser Art triumphiert das Moralische. Es ist aber leicht zu sehen, daß, wenn die bloß moralische Gesinnung als der Angelpunkt des Ganzen erscheint, die sonstige Bestimmtheit des Charakters und die besonderen Zwecke des Stückes keinen Halt haben. Überhaupt hat das Schauspiel in seiner ganzen Gestaltung etwas Schwankendes, weil hier die Gefahr naheliegt, entweder aus dem echt dramatischen Tone herauszugehen oder ins Prosaische zu geraten. Die Konflikte stehen von Anfang an nicht in tragischer Schärfe einander gegenüber, und daher sieht sich der Dichter genötigt, seine ganze Kunst der Zeichnung der inneren Seite der Charaktere zuzuwenden, so daß er es bloß mit Charakterschilderungen zu thun hat. Gelingt es ihm hier nicht, so malt er auch wohl die äußere Seite des Ganzen, Zeit- und Sittenzustände aus. In beiden Fällen entfernt er sich von der Würde der Kunst.

2) **Berechtigung des Schauspiels.** Die Berechtigung des Schauspiels ist von bedeutenden Kritikern und Ästhetikern in Frage gestellt worden. Man hat dasselbe als eine Zwitterart bezeichnet, die dem Wesen und Zwecke des Dramas widerspreche. Allerdings giebt es eine Flut von Familiendramen, bürgerlichen Rührstücken (daher der Spottname comédie larmoyante), in denen sowohl die Haltlosigkeit und das zerflossene Wesen der Charaktere, als auch die Inkonsequenz der Auflösung mit Unwillen erfüllt. Iffland („Die Jäger") und Kotzebue („Menschenhaß und Reue", „Die Hussiten vor Naumburg") haben es verstanden, auf diesem Terrain empfindsame Seelen zu Thränen zu rühren. Im eigentlichen Schauspiel handelt es sich aber nicht darum, daß man „einem entscheidenden Konflikt aus dem Wege gehe", auch nicht darum, daß unter der Hülle weinerlicher Charaktere die Sittenlosigkeit oder Charakterschwäche ihr Wesen treibe, sondern darum, daß es in der That Verwickelungen giebt, die auf eine Aussöhnung und harmonische Ausgleichung angelegt sind, Charaktere, denen die Tiefe und tragische Festigkeit des Wollens fehlt, und die sich dennoch in ihrem Thun weit über die prosaische Zweckmäßigkeit geschichtlicher oder menschlicher Interessen erheben. Die offenbar poetische Seite solcher Konflikte und Charaktere bringt das Schauspiel zur Anschauung. Wenn danach Goethes „Tasso" fast ein Trauerspiel genannt werden könnte, obwohl weder Tasso, noch die Prinzessin ihr Pathos mit dem Tode besiegeln, so wird Goethes

„Iphigenie" weder ein heroiſches, noch überhaupt ein Trauerſpiel, ſondern ein Schauſpiel ſein. Das Tragiſche im Taſſo liegt recht eigentlich in „der Verkümmerung des menſchlich Edlen und Schönen, das in leidenſchaftlicher Verblendung und ſittlicher Verkehrtheit dem Irrtum verfällt". Dagegen erſcheint in Goethes „Iphigenie" das Pathos, d. h. die eigentümliche Beſchaffenheit des Gemütes, in der der Charakter der Iphigenie wurzelt, ganz und gar nicht auf einen tragiſchen Konflikt angelegt; ebenſo verfällt das Edle und Große, das tief in der Bruſt des Thoas ſchlummert und am Schluß des Dramas in die Erſcheinung tritt, vor allem nicht der Schuld. Ganz anders liegt die Sache in dem Drama gleichen Namens von Euripides. Goethes „Iphigenie" iſt das Schauſpiel aller Schauſpiele. Es bleibt der Maßſtab der Beurteilung für alles, was andere Dichter auf dieſem Gebiete geleiſtet haben.*)

§. 63.

Die dramatiſche Poeſie in Verbindung mit der Muſik.

Mit der Poeſie geht nicht ſelten die Muſik eine Verbindung ein. Beide Künſte gewinnen durch eine ſolche Vereinigung, da ſie ſich dann gegenſeitig interpretieren, und da der Eindruck, den jede für ſich beſonders hervorbringen würde, geſteigert wird. Je inniger ſie einander durchdringen, deſto vollkommener iſt das durch ihre Vereinigung entſtehende Kunſtwerk. Aus der lyriſchen Poeſie gehört das Lied, aus der epiſchen die Ballade hierher. Eine einheitliche Verſchmelzung beider Künſte wurde im Liede beſonders ſeit Schumann erreicht, in der Ballade durch C. Loewe. Aber auch die dramatiſche Poeſie treffen wir in Verbindung mit der Muſik. Während jedoch im Lied und in der Ballade das dichteriſche Produkt das frühere iſt, deſſen der Tondichter ſich erſt bemächtigt, um in der Sprache der Töne wiederzugeben, was der Dichter ſelbſtändig geſchaffen hat, iſt's im muſikaliſchen Drama gewöhnlich umgekehrt. Hier iſt meiſtens die Poeſie in den Dienſt der Muſik getreten. Das muſikaliſche Drama, über welches wir ſelbſtverſtändlich nur Andeutungen geben, tritt auf als:

1) **Das weltlich-muſikaliſche Drama**, deſſen Weſen ſich am eheſten nach den Vorſchriften, die über das Drama aufgeſtellt worden ſind, beſtimmen läßt.

a) **Die Oper** (durch ein Orcheſtervorſpiel, eine Ouvertüre, eingeleitet; Operette, eine Oper von geringerem Umfange) entſpricht in ihren beſonderen Geſtaltungen den beſonderen Formen des ſelbſtändigen Dramas, ſo daß wir der Tragödie, dem Luſt- und dem Schauſpiel die große und ernſthafte Oper (opera seria), die halbernſthafte Oper (opera semi-seria) und die komiſche Oper (opera buffa) gegenüberſtellen können.

*) Klopſtock nennt ſeine vaterländiſchen Dramen (Hermannsſchlacht, Hermann und die Fürſten, Hermanns Tod) Barbiete, eine Bezeichnung, die zur Vorausſetzung hat, daß es einen eigenen Sängerſtand, die Barden, bei dem deutſchen Volke gegeben habe, und die ſonſt auch auf lyriſche vaterländiſche Gedichte Anwendung findet.

Alle kommen darin überein, daß sie die äußeren Seiten der dramatischen Kunst, die Aktion, Mimik, Darstellung und Handlung in sich vereinigen. Auch wiederholen sich in ihnen, nur durch den lyrischen Inhalt verschieden, als musikalisch-dramatische Äußerungsweisen das Recitativ, die Arie, der Chor, von denen die Ariette, die Kavatine, das Duett, Terzett, Quartett, Quintett, Sextett, ferner alle Formen des Liedes und der Romanze Untergattungen sind. Das Recitativ, die Arie, Kavatine, das Lied gleichen in dem selbständigen Drama den verschiedenen Gestaltungen des Monologs; das Duett, Terzett u. s. w. dem Dialog, und der Chor dem Chor in der antiken Tragödie.*) Der Stoff, welcher den verschiedenen Formen der Oper zu Grunde liegt, ist mit dem Stoffe der Tragödie, des Lust- und des Schauspiels nahe verwandt. Bisweilen ist ein schon vorhandenes Drama als Text zu Grunde gelegt, jedoch nicht ohne daß eine Umarbeitung für den musikalischen Zweck stattgefunden hätte (Iphigenie in Aulis, Faust, aus dem die Oper „Faust und Margarete" geworden ist). Meistenteils jedoch ist der Operntext (das Libretto) von vornherein für den musikalischen Zweck gearbeitet, wobei gegen den poetischen Geschmack nicht selten arg gesündigt wurde. Das Verdienst des Dichterkomponisten Richard Wagner ist es, auch auf dem Gebiet des musikalischen Dramas eine Vereinigung der Poesie und Musik angebahnt zu haben, die beiden Künsten gerecht wird.

b) **Das Liederspiel** (Vaudeville). Von den genannten Formen der Oper wird eigentlich gefordert, daß die Poesie durchweg in musikalischen Tönen auftrete, wiewohl die Dichter nicht immer diese Forderung gemacht haben, und die Komponisten, wurde sie gemacht, nicht immer darauf eingegangen sind. So ist denn neben den genannten Formen noch das Lieder- oder Singspiel (Vaudeville) entstanden, für das ein Wechsel zwischen prosaischer Rede und musikalischer Poesie sogar als wesentliche Bestimmung gilt. Dadurch, daß sich in ihm die Musik, meist aus Romanzen und volkstümlichen Liedern bestehend, teils an die Poesie anschmiegt, teils diese selbständig auftritt, ist seine ganze Behandlungsweise hinsichtlich der Form frei. Die Poesie kann hier, wenigstens in einzelnen Situationen, etwas leisten, weshalb sich auch unsere klassischen Dichter mit dieser Form nicht ohne Erfolg beschäftigt haben (Goethes „Claudine von Villabella", „Jery und Bätely", „Scherz, List und Rache", „Fischerin").

c) **Das Melodrama.** Wie man in dem Liederspiel eine gewisse Emanzipation der Poesie von der Musik nicht verkennen kann, so ist der ersteren im Melodrama noch eine größere Selbständigkeit gewahrt. Die Musik, teils durch Deklamation unterbrochen, teils gleichzeitig mit ihr ertönend, bildet hier gewissermaßen nur einen Hintergrund für die Poesie, schimmert nur hindurch und soll zuweilen kaum gehört werden. Ganz dem Charakter

*) Als Unterscheidung ist hier anzuführen, daß in der Musik die Möglichkeit eines gleichzeitigen Klingens mehrerer Stimmen die Formen des Dialogs durch mehrere Personen wie im Terzett, Quartett u. s. w. erscheinen läßt, während in der Poesie, wenn an einer Situation auch mehrere beteiligt sind, der Dialog immer nur in seiner reinen Gestalt auftritt. Was nach dem Wesen der musikalischen Harmonie zugleich klingt und durch das gleichzeitige Klingen musikalischen Effekt macht, würde in der Poesie durch gleichzeitiges Sprechen Verwirrung zuwege bringen.

der Poesie sich anpassend, will sie die wichtigen Stellen noch mehr hervorheben. In der Weise haben z. B. Radziwill und R. Schumann viele Partieen von Goethes „Faust", Mendelssohn die „Antigone" melodramatisch behandelt.

2) **Das kirchlich-musikalische Drama.** Die soeben besprochenen Arten der dramatischen Poesie enthalten in ihrem ganzen Zuschnitt dramatische Elemente, die selbst in der Anlage der einzelnen Teile eines jeden Kunstwerkes der bezeichneten Art nicht fehlen. Das, was diese Formen von dem Wesen des Dramas entfernt, ist nur ihre Unselbständigkeit. Eine noch weitere Abweichung von dem Drama als Kunstwerk nehmen wir in denjenigen Formen wahr, die man im allgemeinen mit dem Namen der kirchlichen Dramen bezeichnet. Die Entstehung derselben ist lediglich aus kirchlich-musikalischem Bedürfnis hervorgegangen. Ihren Anfangspunkt haben wir in den Responsorien Gregors des Großen zu suchen, die auf ein musikalisches Ineinandergreifen der einzelnen Glieder der Kirche, der Geistlichkeit und der Laien, zurückweisen. Von dieser Einrichtung ging später viel verloren, und es blieb der Kirche nur, was der Papst durch angestellte Musiker zu erhalten vermochte. Mit dem Protestantismus veränderte die künstlerische Kirchenmusik ihren Charakter; sie schlug im Gegensatz zur katholischen ihren eignen Weg ein und spiegelte ebenfalls den protestantischen Geist wider.

a) **Das Oratorium** (eigentlich „Betsaal", weil es früher im Betsaal der Klostergeistlichen aufgeführt wurde), obwohl es in der katholischen Kirche (16. Jahrhundert) wurzelt und in derselben auch seine Entwickelung erfahren hat, ist dennoch in der protestantischen Kirche zu seiner eigentlichen Blüte gelangt und daher auch die den protestantischen Geist am entschiedensten vertretende Form musikalischer Kunst. Der äußeren Einrichtung nach ist das Oratorium durchaus dramatisch, indem sich in ihm die einzelnen Teile der Oper: die Arie, das Recitativ, das Duett, der Chor 2c. wiederfinden. Das Oratorium steht der großen Oper gegenüber und entfernt sich von dem Wesen des Dramas nur in dem Punkte, daß es zwar nicht der Handlung, wohl aber der Aktion entbehrt. Sonst treten in ihm nicht weniger lyrische und selbst epische Momente hervor. Die Stoffe des Oratoriums sind die Geschichten der heiligen Schrift. Die bedeutendsten Vertreter dieser Kunstform sind Sebastian Bach, Fr. Händel und Felix Mendelssohn. Der Text oder das Dichterische in ihren Werken ist nach einem bestimmten Plane meist aus den Worten der heiligen Schrift zusammengetragen und hat daher als freies künstlerisches Produkt keinen Wert.

Dramatischen Charakter trägt auch

b) die aus Chören, Recitativen, Arien, Duetten und Chorälen bestehende, dem Oratorium verwandte **Kantate.** Sie bildet einen Übergang aus dem religiösen Gebiete in das weltliche und behandelt als geistliche Kantate, für welche Sebastian Bach ebenfalls das unübertroffene Vorbild ist, einen religiösen Gegenstand in geringerer Ausführlichkeit. Sie wird für den kirchlichen Gebrauch benutzt und ist von geringerem Umfang als das Oratorium. Darin, daß man sie zu weltlichen Feierlichkeiten in ernster

und angemessener Weise verwandte (weltliche Kantate), liegt die Dehnbarkeit ihres Begriffes, der in den Kantatinen fast zu einem Partikelchen der ursprünglichen Bedeutung zusammenschmilzt. Eine bekannte, noch heute gern gehörte geistliche Kantate ist der „Tod Jesu" von Ramler, komponiert von Graun. Goethes „Die erste Walpurgisnacht", komponiert von Mendelssohn, kann als die dichterisch und musikalisch befriedigendste weltliche Kantate bezeichnet werden. Von R. Schumann sind auf diesem Gebiete geniale Arbeiten vorhanden.

c) **Die Motette** (vielleicht von dem französischen mot, Bibelspruch, oder von dem lateinischen motus, eine bewegliche Weise) ist eine der ältesten Formen der Kirchenmusik. Sie beruht auf einem Kirchenchoral, ursprünglich aus den Gregorianischen Gesängen (cantus firmus), der von einer Stimme vorgetragen wird, während andere Stimmen den langsamen Satz mit lebhafteren, wechselvolleren Weisen ausschmücken. In ihr ist „vor allem das seltsam und zu verwundern, daß einer eine schlechte Weis oder Tenor, wie es die Musici heißen, hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche, schlechte, einfältige Weis oder Tenor, gleich als mit Jauchzen gerings herumher, um solchen Tenor spielen oder springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weis wunderlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also, daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch beweget werden, sich deß heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmücket". Martin Luther. Werke dieser Art, in denen sich tiefste Frömmigkeit mit unübertrefflicher musikalischer Kunst vereinigt, hat Sebastian Bach in bedeutender Anzahl komponiert.

Lange (Professor). Grundriß der Geschichte der deutschen Litteratur für höhere Bildungs-Anstalten. 10. Auflage. Revidiert v. Dr. L. Berthold. 1 M.

Litteraturgeschichtliche Lebensbilder und Charakteristiken. Biographisches Repertorium der Geschichte der deutschen Litteratur. 2. Auflage. 4 M., geb. 5 M.

Sprachschatz der deutschen Litteratur. Für Schule und Haus. 3. Auflage. 2 Teile in einem Bande. 10 M., geb. 11 M.

Deutscher Lesestoff für Schulen. Revidiert v. Dr. L. Berthold. Planmäßige Zusammenstellung deutscher Lesestücke von der Elementar-Lesestufe bis zum Abschluß des Leseunterrichts. In 5 Stufen:

1. Stufe: Deutsches Elementar-Lesebuch für Schulen. 1. Abteilung. 4. Auflage. 0,60 M.
2. Stufe: Deutsches Elementar-Lesebuch für Schulen. 2. Abteilung. 4. Auflage. 1 M.
3. Stufe: Deutsche Lesestücke für die Mittelstufe des Leseunterrichts in höheren Lehranstalten. 5. Auflage. 1,20 M.
4. Stufe: Deutsches Lesebuch für die Oberstufe des Leseunterrichts in höheren Lehranstalten. 1. Teil. 9. Auflage. 2 M.
5. Stufe: Deutsches Lesebuch für die Oberstufe des Leseunterrichts in höheren Lehranstalten. 2. Teil. 8. Auflage. 2,20 M.

— Das deutsche Lesebuch als Mittelpunkt des Lernstoffes u. der Lehrkunst. 0,60 M.

Kleine deutsche Sprachlehre. Revidiert v. Dr. L. Berthold. 36. Auflage. Kart. 0,20 M.

Mindfell (Oberlehrer). Der deutsche Aufsatz in Prima. Beiträge zur Methodik des deutschen Unterrichtes nebst Materialien und Dispositionen. 2 M.

Neinhardt (Gymnasial-Direktor). Beiträge zur Dispositionslehre. Für den Gebrauch an höheren Lehranstalten. 3. Auflage. 1 M.

Gerber (Gymnasial-Direktor). Die Sprache und das Erkennen. 8 M.

Die Sprache als Kunst. 2. Auflage. 2 Bände. 20 M.

Jonas (Professor). Grundzüge der philosophischen Propädeutik. Für den Gebrauch an höheren Lehranstalten. Kart. 40 Pf.

Musterstücke deutscher Prosa. Ein Lesebuch für die oberen Klassen höherer Lehranstalten. Sauber gebunden 2,80 M.

Proben altdeutscher Dichtung im Original und in Übertragungen. Kart. 1,50 M.

Leuchtenberger (Gymnasial-Direktor). Dispositionen zu deutschen Aufsätzen und Vorträgen für die oberen Klassen höherer Lehranstalten.

1. Bändchen. 3. verbesserte Auflage. 2 M.
2. Bändchen. 2. verbesserte Auflage. 2 M.

Möbius (Schul-Direktor). Stoffe zu deutschen Stilübungen. Eine Sammlung von Musterstücken, Entwürfen und Aufgaben für die Oberklassen höherer Schulen. 3. Auflage. 1 M.

R. Gaertners Buchdruckerei (Otto Heyfelder) in Schleusingen.